# Praktischer Unterricht in der Mahlerei.

Aus dem Italienischen
des
Ritter A. R. Mengs.

Nürnberg,
bei Ernst Christoph Grattenauer. 1783.

Dem

HERRN

# Albrecht Friedrich Rauscher

berühmten Mahler

in

Düßeldorf

gewidmet

von dem Uebersetzer.

Die Werke des Ritter Mengs, welche vor beinahe zwei Jahren in italienischer Sprache erschienen sind, enthalten für die Kunst und den Geschmack, die vortreflichsten Abhandlungen und Bemerkungen; sie verdienen daher durch eine Uebersetzung allgemein brauchbarer gemacht zu werden, welche auch bereits schon angekündiget worden ist. Da aber ganze Werke oft am wenigsten in die Hände derer zu kommen pflegen, für welche

che nur ein Theil, oder ein einzelnes Stück derselben besonders intereßant und brauchbar ist, so habe ich eine für den jungen Künstler und Dilettanten vorzüglich schätzbare Abhandlung, nemlich die Lezioni pratiche di Pittura einzeln daraus zu übersetzen, für nützlich erachtet, und hoffe also dadurch beeden einen angenehmen und nutzbaren Dienst zu erzeigen.

Der Uebersetzer.

Regeln

# Einleitung.

## Regeln für die Lehrer zum guten Unterricht in der Malerei, und für die Schüler zur richtigen Erlernung derselben.

Da die Mahlerei eine freie Kunst ist, so muß sie nothwendig auch eine Lehrart haben; findet aber diese bei ihr Statt, so muß sie folglich auch sichere, und gewiße Regeln haben. Ich halte es daher für nützlich, die Betrachtungen hier vorzulegen, die ein jeder junge Mensch anstellen sollte, ehe er diese Kunst zu studiren anfängt, und ihm den Weg zu zeigen, den er, wenn er sie zu erlernen unternommen hat, einschlagen muß, um in seiner Laufbahn immer weiter fortrücken zu können. Zugleich werde ich auch angeben, wie sich der Lehrer verhalten muß, um seine Kunst gut zu lehren. Ich entsage dabei nach meiner Gewohnheit allem Anspruch auf Beredsamkeit, und bestrebe mich blos, mich so einfach, als möglich zu erklären, um mich jeder Art von Lesern verständlich zu machen.

 Die

Die ersten Eigenschaften, die ein junger Mensch haben muß, der von seinen Vorgesetzten zur Mahlerei bestimmt wird — ich sage, von seinen Vorgesetzten, weil man in dieser Kunst anfangen muß, noch ehe man einen eignen Willen hat — sind, die Gabe zu begreiffen, Aufmerksamkeit, Gedult, und die Vorsicht, sich nicht von der Lebhaftigkeit, und dem Feuer blenden zu laßen, welches gewöhnlich für Genie gehalten wird, aber in der That es nicht ist. Auch hindert diese Lebhaftigkeit meistens junge Leute, über Sachen nachzudenken, und folglich in der Mahlerei Fortgang zu machen. Man habe also wohl darauf Acht, sich nicht zu betrügen, indem man jene Neigung, ein Mahler zu seyn, die man bei vielen Jünglingen bemerkt, für mahlerisches Genie hält. Das Glük, das viele Mahler machen, bewegt viele Eltern, ihre Söhne dieser Kunst zu widmen, welche sie nach langer Erlernung derselben, mit dem nemlichen Leichtsinn wieder aufgeben, mit dem sie dieselbe zu erlernen unternahmen.

Um diese Unbequemlichkeiten zu vermeiden, ist es nothwendig, daß ein geschikter Lehrer, und rechtschafner Mann, ehe er einen jungen Menschen zu dieser Kunst hinzuläßt, ihn, und seine Eltern genau prüfe. Bei dem jungen Men-

Menschen darf nichts gesucht werden, als die Gabe zu begreifen, Geduld, Liebe zur Arbeit, und besonders ein genauer, richtiger Blik. Der Vater muß viel Uneigennüzigkeit besitzen, und starkes Verlangen, seinem Sohn alle nöthige Unterstüzung zu geben; auch darf ers nicht gleich so vielen andern machen, die Beschüzer der Kunst heisen wollen, weil sie für einen jungen Menschen kurze Zeit einen Lehrer besoldet haben.

Wenn der Jüngling also die nöthigen Eigenschaften hat, so muß der Lehrer seinerseits damit anfangen, daß er, so sehr er nur immer kann, alle Eigenliebe ablege, und dem Schüler alles lerne, was er weiß, sowohl, was er von andern gelernt hat, als auch, was ihm von niemand gelehret worden ist; und vornehmlich muß er nicht befürchten, ihm zu viel zu lernen. Sollte er zum Unglük diese Schwachheit haben, so würde ich ihm rathen, nicht den Lehrer abzugeben, weil es einem rechtschafnen Mann nicht zukomt, jemand unglüklich zu machen. Denn ich kenne kein grösseres Unglük für einen jungen Menschen, als seine Jugendzeit verloren zu haben, um ein schlechter Mahler zu werden. Da nun dieses von dem Lehrer abhängt, so kann er leicht dies Unglück verhüten, weil niemand

die eigentliche Verbindlichkeit auf sich hat, Schüler anzunehmen.

Wahr ist es, daß die Welt voll undankbarer ist, und daß ein geschikter Mahler bei einem guten Unterricht, den er seinen Schülern giebt, Gefahr läuft, eine Schlange im Busen zu nähren; allein andrer Laster entschuldigen nicht unsre eigne, und nie kann der Künstler gerechtfertiget werden, einen jungen Menschen durch die Erziehung in eine solche Lage versetzt, daß er sein ganzes Leben hindurch sich es gereuen laßen muß, sich dieser Kunst gewidmet zu haben. Doch sind solche Lehrer, die durch Protektion und ohne Eigennutz sich genöthigt sehen, Schüler anzunehmen, allemahl zu entschuldigen, wenn sie dieselben nicht mit der Sorgfalt, und dem Fleiß unterrichten, welcher erfodert wird; da es ausgemacht ist, daß es mehr Zeit, und Mühe kostet, einen guten Zögling zu bilden, als das gröste Gemähld von der Welt zu verfertigen. Es scheint mir daher eine grose Ungerechtigkeit der Beschützer der Künste zu seyn, wenn sie verlangen, daß ein Künstler seine Zeit verderben solle, um seine Kunst Personen zu lehren, die ihm nicht den geringsten Nutzen, und Vortheil dazu gewähren. Diese unbillige Gewohnheit herrscht allgemein in Italien, wodurch nach, und nach

Mahlerei, und Jugend, ungeachtet den Ueberfluß an guten Talenten verdorben wird. Allein ich verlaße diese Materie, die mich von meinem Gegenstand ganz abführt, und komme zu den Regeln, und Grundsätzen der Kunst, die ich mir vorgenommen habe, zu entwikeln. Ich bediene mich deswegen einer Art von Dialog mit Frage und Antwort.

**Frage.** Wie wird man erkennen können, ob ein junger Mensch die zur Mahlerei nöthigen Anlagen habe?

**Antwort.** Wenn er mehr Urtheilskraft, als Lebhaftigkeit hat, so kann man gute Hofnung von ihm faßen.

**Frage.** Welches Alter muß der, welcher den Anfang macht, haben?

**Antwort.** Je zärter das Alter ist, desto geschikter wird er seyn, den Anfang zu machen. Denn schon von dem Alter von vier Jahren an wird er etwas lernen können, und alsden wird es ihm leichter seyn, sich diese Genauigkeit des Glüks zu verschaffen, da die Organe noch keine besondere Gewohnheit angenommen haben.

**Frage.** Und wenn er nun später anfinge, würde er doch auch ein guter Mahler werden können?

Ant-

Antwort. Ohne allen Zweifel; aber es würde ihm mehr Mühe kosten, weil er nothwendig die vorhergehende Zeit auf etwas verwendet haben wird, das ihm das Gedächtniß beschäftiget und ihn hindert, die Mahlerei mit der nehmlichen Leichtigkeit zu erlernen.

Frage. Hat es demohngeachtet nicht grose Mahler gegeben, die in spätern Jahren zu lernen angefangen haben?

Antwort. Ja. Aber die grösten Männer haben alle die Mahlerei von ihrer zartesten Jugend an erlernet. Raffael war der Sohn eines Mahlers, der ihn also mit der Mahlerei den Anfang haben machen laßen wird, sobald er Gebrauch des Verstandes zeigte. Tizian fing gleich von Kindheit auf an. Michel Angelo arbeitete schon mit eilf Jahren in Marmor. Correggio, der nur vierzig Jahr alt geworden ist, hat eine so grose Menge vorzüglicher Werke hinterlaßen, die nicht in Eile verfertigt werden konten, und muste also nothwendig bei früher Zeit angefangen haben zu arbeiten. Doch ist es aber auch gewiß, daß einige gute Meister später angefangen haben. Wenn diese es nun, weil sie ein außerordentliches Genie hatten, sehr weit gebracht haben, wie viel vortreflicher würden sie nicht geworden seyn, wenn sie eher den Anfang dazu gemacht hätten?

Frage. Welches ist das Erste, das ein Meister seinen Schüler lehren muß?

Antwort. Da es nicht leicht ist, sogleich das Genie, und den Charakter junger Leute zu entdecken, so ist es nothwendig, sie mit Zeichnung geometrischer Figuren den Anfang machen zu laßen, doch ohne Linial, und Zirkel, damit sie das Gesicht an Genauigkeit gewöhnen, welches die Grundlage der Zeichnung ist; denn es giebt keinen Gegenstand, deßen Contorne nicht aus einfachen, oder zusammengesetzten geometrischen Figuren, und Linien bestünden. Wenn daher der Jüngling diese Figuren nach dem Augenmaß zeichnen kann, so wird er auch jede Sache genau zeichnen können, und leicht alle Proporzionen faßen.

Frage. Sollte es aber nicht beßer seyn, ihm die menschliche Gestalt zeichnen zu laßen, die, wenn sie aus geometrischen Figuren zusammengesetzt ist, das auf einmahl lehren wird, was man nach der andern Art auf zweimal lernt?

Antwort. Dieser Rath ist ganz und gar schädlich, weil die Schönheit des Kontorns der menschlichen Gestalt von dem guten Ausdruck aller unbemerkbaren Linien und unterbrochenen Formen abhängt, die ein Ganzes von geometrischen Figuren bilden, welche so untereinander vermischt, und vermengt sind, daß es einem jungen Menschen unmög-

unmöglich ist, sie mit Unterscheidung zu faßen, und dem Lehrer noch schwehrer, nach diesen von der Genauigkeit des Blicks seines Schülers zu urtheilen, da es im Gegentheil zum Beispiel bei einem einfachen Triangel leicht ist die Mängel, und Fehler zu bemerken, die das Aug oder die Hand gemacht hat.

Frage. Was ist denn ein Fehler des Gesichts?

Antwort. Es giebt Personen, die die Dinge mehr lang sehen als breit, und wieder andre umgekehrt. Einige halten in einer gewißen Entfernung alle Gegenstände für gröser, und andre für kleiner. Deswegen halte ich es für dienlich, daß Jünglinge geometrische Figuren zeichnen, weil sich in den einfachsten Dingen die Fehler viel leichter entdecken laßen. Der Lehrer wird daher zum Beispiel bei einem Triangel durch Hülfe des Linials, und Zirkels den Mangel der Genauigkeit des Gesichts seines Schülers in einem Augenblick erkennen können.

Frage. Dieser Grund würde gut seyn, wenn er nicht der Ausübung zuwider wäre. Denn weder Raffael, noch Caracci, noch Domenichino, noch endlich irgend ein groser Mahler, von dem man weiß, hat diesen Weg eingeschlagen um die vortreflichen Werke hervorzubringen, die sie verfertigt haben.

Antwort. Dies ist zum Theil wahr, aber es braucht noch Erläuterung. Leonardo da Vinci, der uns verschiedene Regeln der Proporzion des menschlichen Körpers hinterlaßen hat, thut den Ausspruch, daß die Geometrie den Mahlern nothwendig sei. Die Lehrer des Raffaels lehrten ihm mit einer außerordentlichen Genauigkeit zeichnen. Daher muste er nothwendig anfangs einen äuserst sklavischen, und trockenen Geschmack haben, den er nur alsdenn verlaßen konte, da er die Antike n, und die Werke des Michel-Angelo sahe, die er nachahmte, weil er sich den genausten Blik, den man nur haben kann, verschaft hatte. Ein gleiches so reines, und korrektes Genie hat es in mehr als dritthalb Jahrhunderten nachher auf der Welt nicht wieder gegeben; weswegen es Thorheit seyn würde, darauf zu rechnen, daß jeder junge Mensch, der sich der Mahlerei widmet, mit diesem seltnen Talent begabt seyn müße. Es ist daher nothwendig, die Gaben zu untersuchen, die die Natur ihm zugetheilt hat. Die Carracci befolgten die Regeln der Proporzion, die sie festgesetzt fanden; und ich bewundere an diesen doch weit mehr verschiedene andre Dinge, als die äuserste Korrektheit.

Frage. Wie? War nicht Hannibal Caracci äuserst korrekt?

Ant-

Antwort. Korrektheit wird in verschiedenen Sinn genommen und in einem derselben war er korrekt. Dies hatte er nicht sowohl der Genauigkeit des Blicks, oder Gesichts zu danken, als der Uebung, die er sich durch vieles Zeichnen verschaft hatte. Domenichino zeichnete die Grappe des Luokoons so vielmahls, daß er sie auswendig wuste. Bei alledem ist keiner der Mahler die man angeführt, der Reinheit und Bestimtheit des Antiken beigekommen. Und da wir, ohne einer niedrigen Furcht beschuldiget werden zu können, auch das unternehmen müßen, was schon andre gethan haben, so schlage ich deswegen vor, nach dem vollkommensten zu streben; und wenn, da Raffael die Korrektheit von seinen Lehrern lernte, diese ihm zur nehmlichen Zeit gelehret hätten, ihren trockenen Geschmak zu vermeiden, und die Natur durch Hülfe der geometrischen Figuren zu zeichnen, so würde er nachher nicht genöthigt gewesen seyn, seine Manier zu verändern. Wenn Caracci, und Domenichino nach der Lehrart gelernet hätten, die ich vorschlage, so würden wir nicht in ihren Kontornen so viele falsch korrekte Lineen sehen, und besonders in den Linien des lezteren, diesen furchtsamen, und kalten Geschmak, den wir darinnen finden.

Frage.

Frage. Aber könnte dieses Geometrische Studium nicht bisweilen der Zierlichkeit, und Leichtigkeit nachtheilig seyn?

Antwort. Ganz das Gegentheil. Die Zierlichkeit bestehet in der großen Mannigfaltigkeit der krummen Lineen, und Winkel, und allein die Geometrie, kann die Leichtigkeit verschaffen, diese Dinge mit sicherer Hand, und mit der Beschaffenheit auszuführen, welche verlanget wird? Allein ich behaupte nicht, daß dieses Studium der Geometrischen Figuren, allein die großen Mahler bilden könne. Ich sage nur, daß, da die Korrecktheit das bei ihnen, am schwehrsten zu findende Stück ist, und von der Genauigkeit des Glüks abhängt, sie durch kein anderes Mittel so leicht erlanget werden kann, als durch das Studium der Geometrie. Hierzu kommt noch, daß ein Jüngling, der ein Monath sorgfältig Geometrische Figuren zeichnet, mehr Genauigkeit lernen wird, als ein anderer, der Akademien zeichnet, in einem Jahr; und der erstere wird in Zeit von einem halben Jahr eine Figur gut hinstellen können, und einen guten Grund haben, um in den andern Theilen der Kunst Fortgang zn machen.

Frage. Was hat man alsdenn zu thun, wenn man die obengenannten Geometrischen Figuren zeichnen gelernt hat?

Antwort. Man muß Kontorne nach guten Zeichnungen, und Gemählden zeichnen, und die Proporzionen des menschlichen Körpers studieren, um guten Geschmack in der Zeichnung zu bekommen, worinnen der Lehrer nach den Proporzionen der antiken Statuen unterrichten muß, und hier muß die Aufmerksamkeit verdoppelt und selbst der geringste Fehler der Korrektheit nicht übersehen werden. Wann dies geschehen ist, und man eine gewisse Fertigkeit erlanget hat, Kontorne mit Freiheit zu zeichnen, so muß man im Helldunkel, zu zeichnen anfangen.

Frage. Muß der Anfänger lange angehalten werden, Kontorne zu zeichnen?

Antwort. Bis er sich eine gehörige Fertigkeit erworben hat.

Frage. Wenn dies geschehen ist, was muß alsdenn studiret werden?

Antwort. Man wird alsdann anfangen zu schattiren, indem man sich befleißiget, die Zeichnungen mit der äusersten Reinigkeit zu verfertigen; denn wenn man sich alsdann diese wichtige Eigenschaften erwirbt, so dauert sie das ganze Leben hindurch, und bleibt auch beim Mahlen. Zugleich gebe ich, den Rath, daß, wenn man im Helldunkel zeichnet, man die

Ana-

Anatomie, und Perspektiv studieren müße, um sich zum Zeichnen nach der Natur zuzubereiten.

Frage. Wenn beim Zeichnen, der Geometrischen Figuren gesagt worden ist, daß man ein halb Jahr nachher eine Akademie gut zeichnen könne, so ist die Frage, warum man die Zeit damit verlieren soll, daß man nach Zeichnungen, und Gemählden zeichnet, da es doch scheinet, daß es viel geschwinder gehen würde, wenn man gerade zu anfienge Statuen zu zeichnen?

Antwort. Es verhält sich nicht also. Denn um Statuen gut zeichnen zu können, muß man Perspektiv verstehen. Und wiewohl ich gesagt habe, daß ein Anfänger in dieser Verfassung eine Figur hinstellen können würde, so wird er es doch nicht thun müßen, weil er dadurch zu einer kalten Nachahmung ohne Verständniß der Verkürzungen fortschreiten, oder die Genauigkeit des Gesichts verlieren würde, die er sich erworben hat.

Frage. Wie muß man die Perspektiv studiren?

Antwort. Man wird damit anfangen, daß man ein wenig Eleamnter Geometrie studiret, alsdenn wird man bald lernen, alle Figuren in Perspektiv zu setzen.



Elementar.

Frage. Ein wenig Geometrie scheint mir nicht hinreichend zu seyn, da wir sehen, daß diejenigen, die die Perspektiv nach Gründen lehren wollen, nicht nur die ganze Geometrie studieren lassen, sondern auch die Architektur, wenigstens die Regeln der fünf Ordnungen, indem sie versichern, daß man eine Sache nicht gut in Perspektiv stellen könne, wenn man nicht die Geometrie vollkommen innen habe.

Antwort. Wer diese Meinung hat, irret sich nicht. Allein ich glaube, daß ein kluger Lehrer der Kunst, um einen guten Mahler zu bilden, Sorge tragen müße, daß dieser alles, was zu seiner Kunst gehört, in gleichem Maas innen habe, und nicht die Zeit, welche das kostbarste ist, mit Dingen verderbe, die nicht von dem vorzüglichsten Nutzen sind.

Frage. Sollte also der Mahler seine Zeit verderben, wenn er die Perspektiv von Grund aus studiert?

Antwort. Nein. Da aber diese eine leichtere Sache ist, als die übrigen, die zur Mahlerei gehören, so darf der Lehrling nicht zuviel Zeit darauf verwenden, ehe er die nöthigsten Stücke lernt; um so vielmehr, da die Theile der Perspektiv, die einem Mahler am nöthigsten

sten sind, sich hauptsächlich auf die Fläche und das Viereck aus allen Gesichtspunkten betrachtet, beziehen, auf das Dreyeck, das Runde, das Ovale und vorzüglich darauf, daß man den Unterschied des Gesichtspunkts wohl faßt, und die Verschiedenheit, die der Distanzpunkt in der Nähe, und in der Ferne hervorbringt.

Frage. Wie muß die Anatomie studieret werden? Viele behaupten, daß sie nicht nothwendig sei, und daß die Mahler, die sich derselben befleisiget hätten, in einen trockenen, und unangenehmen Geschmack verfallen wären.

Antwort. Diejenigen, welche sagen, daß die Kenntniß der Anatomie nicht nothwendig sei, betrügen sich gröblich, weil es nicht möglich ist, ohne dieselbe von den Theilen einer nackten Figur Grund anzugeben. Bei allem aber muß Mäßigung, und Urtheil seyn, indem es ein großer Unterschied ist, alles auf ein Stück zu verwenden, und dasselbe gut gebrauchen zu wissen. Regeln aber sollen dem Mahler nur dazu dienen, der Natur gleich zu kommen, und sie uns recht begreiflich zu machen.

Frage. Aber die Anatomie ist doch eine Sache, an der man so lange lernen muß?

Antwort. Man muß in der That nicht so lange daran lernen, wenn sie gut gelehrt wird, das ist, wenn dem Mahler nicht mehr davon gelehrt wird, als ihm nothwendig ist. Denn weit unterschiedlich muß sie der Arzt, und Wundarzt studieren, welche beide das ganze innerliche Spiel der Theile des Menschen lernen müssen. Der Mahler hingegen braucht nur die Würkungen zu kennen, die jene auf der Oberfläche machen.

# I. Abschnitt.

Die Mahlerei ist eine der drei schönen Künste, die die Nachahmung der Wahrheit zum Gegenstand hat, d. i. den äusern Anschein aller sichtbaren Dinge. Die zu dieser Nachahmung nöthigen Materialien sind die drei Farben, Roth, Gelb, und Himmelblau, zu welchen noch Weiß und Schwarz hinzugesetzt wird, die ohne eigentlich Farben zu seyn, das Licht, und die Dunkelheit auszudrücken dienen.

Alle Mittel oder Zwischenfarben, bestehen aus den drei vorherangeführten, welche die ursprünglichen sind, und mit diesen ahmet die Kunst allen äusern Anschein der Natur auf einer Oberfläche nach. Wie wenn man zum Beyspiel durch einen Krystall eine Landschaft, einen Menschen, ein Pferd, oder irgend einen andern Gegenstand sähe, und auf den Krystall alle die Farben trüge, die jenen, die man siehet, gleich sind, so würde nach Endigung dieser Operazion ein Gemählde dastehen das den Gegenständen gleich ist, die man vorher durch das Glas sah. Auf diese Art, wiewohl mit

verschiedener Kunst vertheilet der Mahler auf einer Oberfläche die Farben, mit welchen er bei dem Zuschauer die nemliche Würkung hervorbringt, als wenn er die wahren Gegenstände sähe. Daher kommt es, daß jede Oberfläche mit Farben bedekt, die uns Vorstellungen, oder Gestalten oder Figuren angeben, Mahlerei heißt, welche, als eine Kunst nichts anders ist, als die Art die Farben so zu vertheilen, daß vermittelst der Anordnung, und Behandlung derselben in dem Zuschauer Vorstellungen von Dingen erregt werden, die er vorher gesehen hat, oder die gesehen zu werden, möglich sind.

Alle Dinge, die durch das Gesicht empfunden werden, werden nach, und nach, und stufenweise erkannt. Daher ist es nöthig geworden, daß auch die Kunst die Nachahmung der Gegenstände in Theile, und verschiedene Grade abtheilen muß, sonst würde es eben so unmöglich seyn, lobenswürdige Werke zu verfertigen, als auf die Spitze eines Hauses ohne Leiter zu steigen. Beim ersten Anblick geben uns die Gegenstände keine andere Vorstellung, als die von ihrem Dasein. Ihre Form macht, daß wir uns nachher daran erinnern, ein anderes änliches Ding gesehen zu haben, das vermöge der allgemeinen Uebereinkunft Mensch,

Pferd

Pferd ꝛc. ꝛc. heißt. Indem wir die Beobachtung fortsetzen, finden wir die Art, und Weise wie dieser Gegenstand beschaffen ist, und gleich darauf die allgemeinen, und besondern Proporzionen, und endlich seine geringsten Theile. Auf die nemliche Art muß der Mahler damit anfangen, daß er sich einen Ort, wo die Handlung vorgeht, vorstellt. Hierauf wird er in seiner Einbildungskraft, die Körper stellen, die an diesem Ort sein sollen; und dies wird dasjenige sein, was sich auf die Erfindung bezieht. Sogleich wird er nun auf die Art denken, auf welche jede Sache sowohl im Ganzen, als in den sich auf einander beziehenden Theilen, oder den Gliedern beschaffen und da seyn muß; und dies gehört zur Zusammensezung. Endlich wird er die Figur, oder Form einer jeden Sache anordnen, welches das ist, was man die Zeichnung nennt; und da diese Formen, nicht vollkommen ausgedrukt werden können, weil sie auf einer ebnen Oberfläche sind, so ist die Kunst der Schatten, und Lichter, welches das ist, was man unter Helldunkel (Chiaroscuro) versteht, von der Zeichnung unzertrennlich. Sind die Formen bestimmt, so folgt alsdann die Farbe der Körper, und die Art, und Behandlung, die mehr oder weniger geschickt sein kann, die Dinge, ihr Wesen, und ihre Zu-

sammenfügung auszudrücken. Alles dies ist nur das Allgemeine; aber um es zu erlernen muß man es Stück für Stück auf das sorgfältigste studiren, weil es auf andere Art unmöglich seyn wird, es gut zu erlernen, so wie es unmöglich ist, ein Gebäude aufzurichten, ohne vorher die Materialien zubereitet zu haben. Ich mache mich nun fertig, von jedem Stück insbesondere zu reden.

Das Wort Mahlerei kann in zweierlei Sinn genommen werden, nemlich für die Kunst, und für ein Produkt der Kunst. Alle Oberflächen, auf welchen verschiedene Farben zu einem gewißen Entzweck, oder nach einem gegewißen Grund vertheilet sind, werden im zweiten Sinn eine gemahlte Sache, oder Mahlerei genennt, die nach den Gründen, nach welchen sie verfertiget worden, mehr oder weniger kunstreich seyn kann. Im ersten Sinn aber, als Kunst, die hervorbringt, ist sie eine der Künste, welche die Nachahmung der Wahrheit, oder Würklichkeit zum Gegenstand haben, das ist, alle sichtbare Dinge in der Art, und Weise, wie sie sich unsern Gesicht darstellen. Um zu diesem Zweck zu gelangen bedienen wir uns verschiedener Mittel, von welchen wir jetzo reden werden, indem wir den Anfang von der Nachahmung machen.

Die

Die Mahlerei ahmet das äusere Ansehen der Natur vermittelst der fünf vorher angeführten Farben nach, die ihr zu Materialien dienen; und die weise, die gelbe, die rothe, die himmelblaue, und die schwarze sind. Wiewohl die erste und lezte nicht eigentlich Farben sind, so muß der Mahler sie demungeachtet als solche betrachten wegen des grosen Nuzens, den er daher zieht, um Licht, und Finsterniß darzustellen; denn um diese beide Beschaffenheiten auszudruken haben wir in dieser Kunst kein andres Mittel, und auch mit demselben erreichen wir unsern Endzwek doch nur unvollkommen; aus Gründen die ich nachher anführen werde. Was die andern Farben, als Goldgelb, Purpur, Violet, und Grün betrift, so sind diese nichts anders als aus zweien zusammengesetzte Farben, wie wir dies außer der Erfahrung in der Mahlerei bei dem Regenbogen, und dem Prisma bemerken, wo besagte Farben sich in keiner andern Lage befinden, als in der Mitte von denen, aus welchen sie zusammengesezt sind, wo die Strahlen der drei Grundfarben sich durchschneiden. Die grüne Farbe ist zwischen der himmelblauen, und gelben, die goldgelbe, zwischen Gelb, und Roth, und Purpur oder Violet zwischen Roth, und Himmelbau. Diese Farben sind die Materia-

lien

lien; deren sich der Mahler bedient, um dem, der ein Gemählde ansieht, den Schein zu verursachen, daß auf einer Oberfläche verschiedene von einander abgesonderte Körper seien, daß diese theils erleuchtet, theils des unmittelbaren Lichts beraubt, oder nur von dem Licht beleuchtet seien, welches in die Maße der Luft untermischt ist, oder von dem Wiederschein (Reflex) der andern Körper, oder daß sie gänzlich ohne alles Licht. Diese Nachahmung hängt von der Gleichförmigkeit ab, die die Formen, und ihre Gröse und Beschaffenheit mit denen in der Natur haben. Da aber in dieser die Theile eines Körpers unendlich sind, so bestehet die Kunst des Mahlers darinnen, daß er weiß, in wie weit er sie nachahmen kann. Um dieß zu finden, muß er die Würkung beobachten, die alle Dinge auf ihn thun, wenn er sie ganz betrachtet, und in der Entfernung, so weit seine Augen reichet, um den Körper ganz zu sehen; sonst wird er immer nur einen Theil, aber niemals das Ganze gut machen. Außer diesem muß man bedenken, daß wir in der Mahlerei weder wahres Licht, noch wahre Finsterniß, d. i. gänzliche Beraubung des Lichts haben; auch muß man erwägen, daß das Gemählde eine gleiche Oberfläche ist, die von allen Seiten Licht aufnimmt. Da das Schwarze

in

in der Mahlerei an sich nicht dunkler ist, als jeder andre schwarze beleuchtete Körper, so wird eine ganz besondere Kunst erfodert, um zu bewürken, daß das gemahlte Schwarze als Beraubung des Lichts erscheine. Aus eben diesem Grund ist auch viele Geschicklichkeit nöthig, um zu machen, daß die Schatten als solche erscheinen, und nicht vielmehr als Flecken von dunkelerer Farbe, als die Farbe des natürlichen Körpers. Im Abschnitt vom Kolorit werde ich die Art angeben, wie alles dieses geschehen muß.

Die nemliche, und wohl noch grössere Schwierigkeit, findet sich auch bei den Lichtern, weil das Gemählde nur in einer solchen Lage gesehen werden kann, wo das Licht, das es erhält, nicht auf die Augen des Zuschauers zurückprallt; sonst würde ein Spiegel des Lichts, und Schattens entstehen, und die Lichter würden nur mehr, oder weniger hell erscheinen, je nachdem die Oberfläche glatt seyn wird. Und da die gemahlten Lichter, so weiß sie auch sein mögen, nur von der Hellung einer Mittelfarbe eines weisen Körper seyn können, so muß folglich der Mahler, der einen Körper von glatter, polierter Oberfläche, die das Licht zurükwirft, nachahmen will, sehr viel Kunst anwenden, und wird doch nie dies vollkommen erreichen.

Ich

Ich rathe deswegen, diese Gelegenheiten zu vermeiden, und die Gegenstände, welche abgemahlet werden sollen, durch die Macht der Kunst in Verhältniß zu bringen. Es giebt unendlich viele Fälle, wo es unmöglich ist, einen lichten Körper, und die Lichter eines weisen Körpers abzumahlen. Kurz, es ist fast nichts in der Natur das der Mahler kopieren könnte, so wie er es sieht; und sollte sich auch einer finden, der wie Denner von Hamburg die Geduld hätte, jede Runzel, und jedes Haar mit seinem Schatten abzumahlen, und in dem Augapfel das ganze Fenster des Zimmers mit den Wolken des Himmels abzubilden, wenn einer sage ich, dieses noch so gut machte, und noch beßer, als jener, der doch einzig, und bewundernswürdig in dieser Art war, so würde ein solches Gemählde doch niemahls wahr erscheinen können, als nur unter der Bedingung, daß man es allezeit in der Entfernung betrachtet, in welcher es der Mahler verfertigte. Der Grund davon ist dieser: Wenn wir ein Gemählde ansehen, so ist immer ein gewißer Umstand, der uns die Tauschung benimmt, und uns zu erkennen giebt, daß etwas Falsches nicht etwas Wahres ist. Wir wollen nun voraussetzen, daß das Gemählde in allen seinen Theilen vollkommen, daß es in seinen Hauptgesichts-

punkt

punkt gestellt sei, daß es nur eine einzige Entfernung habe, aus welcher es betrachtet werden könne, daß das Licht der Lage, in der man es sieht, richtig und auf die nemliche Art sei, als es seyn müße, um das nemliche Helldunkel auf den Figuren hervorzubringen, gleich als wenn es wahre wären; demungeachtet wird uns bey allem diesen, durch die ebne Oberfläche, durch die Pinselstriche, und durch den Mangel der Luft, die zwischen den entferntern Gegenständen seyn müste, die Teuschung benommen werden; Das Helldunkel, und die Lichter so wie auch das Dunkel würden durch die Zwischenkunft der Luft geschwächet werden, und die Würkung der großen Arbeit des Mahlers würde vernichtet werden. Daher wird gefolgert, daß man, um das Natürliche geistreich, nicht sklavisch, sondern mit Verstand nachzuahmen, die Wahrheit nur so nachahmen müße, wie sie seyn könne, indem man ihr die eigentliche Einrichtung des Gegenstandes, und der Vorstellung giebt, die man dem Anschauer fassen laßen will; daß ferner jegliche Form ihr Eigenthümliches, und ihre charakteristische Eigenschaft in allen Theilen der Kunst behalten; daß jede Sache verständlich vorgestellt werden, und sich von jeder andern unterscheiden; kurz, daß das Natürliche in der Art nachgeahmet seyn müße,

welche

welche am geschicktesten ist, dem Zuschauer das Verständniß der Idee des Mahlers zu geben.

Grosse Mahler haben zwei Wege eingeschlagen, um alles dies zu erreichen. Einige haben die Theile verworfen, die zu ihrem Zweck nicht unumgänglich nothwendig waren, und haben dadurch das, was sie bemerkbar machen wollten, desto mehr in die Augen fallend gemacht. Andre haben alle bedeutungsvolle Theile aufgesucht, und sie mit vielem Nachdruk bezeichnet um von dem, was sie ausdrücken wollten, die hellste Idee zu geben. Unter den ersten ist der vornehmste Corregio, und unter den zweiten Raffael. Beide haben durch ihren Styl die Mahlerei zur äusersten Vollkommenheit erhoben. Denn nach meiner Meinung, ist wohl das höchste, zu dem man darinnen gelangen kann, zu bewürken, daß eine bemahlte Fläche, gleichsam wie durch einem Krystall mehr oder weniger trüb, oder verdunkelt erschiene. Viele andere Gründe übergehe ich, und behalte sie dahin auf, wo ich von jedem Theil der Mahlerei reden werde.

# II. Abschnitt.

## Von der Zeichnung.

Durch Zeichnung versteht man hauptsächlich den Kontorn, oder Umris der Dinge, mit dem Verhältniß ihrer Länge, Breite, und Form. Man muß allso bemerken, welche die anmuthigsten Formen sind, und sich derselben bedienen, damit das Werk eine angenehme Würkung thue; und dies muß man nicht nur bei den Figuren beobachten, sondern auch bei dem Raum der zwischen diesen, und ihren Gliedern bleibt. Die angenehmsten Formen sind diejenigen, welche am mannigfaltigsten sind, widrige aber die, welche sich immer wiederholen, dergleichen die viereckigten, und runden sind; die ersten, weil sie aus vier Linien bestehen, von welchen immer zwei und zwei einander parallel sind; die andern, weil sie von jeder Seite immer das nemliche sind, und dem Aug keine Mannigfaltigkeit, und folglich keine Grazie darstellen. Das Oval, und die Ellipsen sind nicht so einförmig. Das Dreyeck ist unter allen regelmäsigen Figuren am wenigsten unangenehm, weil die Winkel der Anzahl nach ungleich sind, und die Linien keine Parallele machen.

In der Mahlerei muß durchaus jede Wiederholung von Linien, und Formen, jede Parallele, alle Winkel von gleichen Graden, und besondere rechte Winkel wermieden werden; denn bey den letzten hat man nicht einmahl die Freyheit, ihre Gröse zu verändern, da es bei den ersten doch von unsrer Willführ abhängt, sie gröser, oder kleiner, das heißt, spitzer, oder stumpfer zu machen, und bei den andern Figuren es uns noch weit mehr frei steht, ihre Gröse zu verändern.

Es ist deswegen nothwendig, daß der Mahler die Perspektiv gut verstehe; denn durch Hülfe derselben wird er alle regelmäsige Formen, verändern können. Er wird z. B. aus einem Quadrat ein Trapezium, oder unregelmäsige Form machen, einen Triangel vergrösern, oder ins kürzere ziehen, einen Zirkel in eine Ellipse verwandeln, und so alle Wiederholung vermeiden können. Uberhaupt wenn ein Glied sich in seiner geometrischen Gestalt darstellt, so muß das andre, das ihm entspricht, verkürzt seyn, um Mannigfaltigkeit hervorzubringen. Keine Form darf einförmig seyn, und sogar gerade Linien müßen, in wellenförmige verwandelt werden. Dies bringt der Hauptform keinen Nachtheil; denn man bemerkt, daß die Theile eines Zirkels

kels in verschiedenen Punkten, Entfernungen, und Erhöhungen eine gerade Linie berühren, und keinen Winkel machen, sondern in steter Abwechslung des ausgebogenen, und eingebogenen (des Konkaven, und Konvexen,) fortgehen. Eine Linie von der Art ist am meisten geschikt, dem Umris Grazie, und Zierlichkeit zu geben; denn ohne die Höhe, oder Erhebung eines Gliedes zu verändern, kann ihnen das Ansehen von mehr, oder weniger Leichtigkeit gegeben werden, indem sie wenn das ausgebogene gröser, als das eingebogene ist, schwehr, und wenn das Gegentheil ist, leichter erscheinen. Daher muß man diesen beiden Arten von Formen ein richtiges Verhältniß geben, wie in dem Kapitel von der Grazie in der Zeichnung dieses weitläuftiger erklärt werden wird.

Bei einem nackten Körper können keine Winkel gemachet werden, außer wenn eine Muskel, oder ein Theil sich hinter einem andern verbirgt; denn in diesem Fall bildet sich durch eine Art von Abschnitte ein Winkel, und alsdann ist es nothwendig wohl zu bemerken, wo diese Muskel, oder dieser Theil entsteht; worinnen viele Mahler aus dieser Unwissenheit in der Anatotomie gefehlet haben. Diese Abschnitte

geschehen auf verschiedene Arten. Sie sind in den Gliedern, die man ganz sieht, wenn die Schiefheit einer Muskel ihren Ursprung in dem Theil hat, den man nicht sieht; und in den Verkürzungen, weil vielmahls eine Muskel unterbrochen wird, wenn der fleischichte Theil den hohlen bedeckt, der ihn mit dem sennigten (tendinösen) verbindet; und aus eben diesem Grund finden sich so viele Abschnitte in den Verkürzungen, weil alle ausgebogene Formen die eingebogenen verbergen, oder verringern. Daher suchen verständige Mahler, so viel als möglich, an reizenden Gegenständen die Verkürzungen zu vermeiden; und wenn sie derselben nicht ganz überhoben seyn können, so bringen sie die kleinsten, die sie nur können, an, oder nur die durchaus nothwendigen. Da, wo der Charakter hart, und starker Ausdruck ist, und ein veränderter Styl angewendet werden kann, wird dieser mit Vortheil gebraucht; und das nemliche ist in den Fällen, wo ein Glied das andre abschneidet, und sich Winkel bilden; alsden aber muß man bemerken, wo die Linie abgeschnitten wird; denn, wenn das Glied, daß sich hinter dem andern verbirgt, am Anfang seiner Ausbiegung durchkreuzt wird, so beleidiget dies das Aug, weil es das Ansehen giebt, als wären diese Linien wiederstreitend,

indem

indem die eine sich von außen zeigt, und die andre von innen. Wenn nun auf keine Art eine solche Zusammentreffung der Linien vermieden werden kann, so kann man doch dadurch abhelfen, daß man den Theil mit einen Stück Gewand bedeckt, oder den Abschnitt in dem geradern Theil des Gliedes macht, das verborgen werden soll; und wenn es da demungeachtet nicht gelingen will, so muß man Sorge tragen, daß er dahin falle, wo die krumme Linie größer seyn wird, damit sich auf der andern Seite die nemliche Art von Linie finde.

Es ist gesagt worden, daß der Mahler vollkommene geometrische Figuren zu vermeiden habe; deswegen wird er bemerken müßen, daß wenn irgend eine winklichte Form vorkommt, er die Linien nicht ganz in einem Winkel zusammenstosen laßen, sondern an ihre Spitze etwas Zirkelförmiges bringen müße; denn auf diese Art wird dem Auge diese Mannigfaltigkeit der Formen gewährt, welche die Grazie ausmacht. Kommt im Gegentheil eine runde Form vor, so können auch dadurch Veränderungen angebracht werden, daß man einige gerade, flache Biegungen und die Linie wellenförmig macht. Uberhaupt muß man es, als einen festen Grundsatz annehmen, daß man keine Fi-

zur vollkommen winklicht noch vollkommen rund machen dürfe, weil nichts in der Mahlerei ist, das die Augen mehr beleidiget.

Diese Bemerkungen müßen nach den Werken der Meister gemacht werden, die am besten gezeichnet haben, und besonders dererjenigen, welche den guten Geschmak der Zeichnung gehabt haben, als die Caracci und einige ihrer Schüler, die, wenn sie auch gleich zum Beyspiel einen nach aller Strenge der Kunst gehauenen Stein vorzustellen hatten, ihn doch gewiß mit gebrochenen Winkeln darstellten. Die Zeichnung begreift den ganzen Theil der Mahlerei, welcher dazu dient, die Formen der Körper zu bestimmen; und wiewohl dieser Theil vom Helldunkel unzertrennlich ist, so versteht es sich nichts desto weniger besonders von den Formen, welche die Ende, und äussersten Theile sind, die wir an den Körpern sehen. Dieser Theil besteht aus zwei andern Hauptstücken, nemlich aus der Kenntniß der eigentlichen Form eines Dings, und der Art, wie es ins Auge fällt. Das zweite scheint zur Optick zu gehören, und wird in der Mahlerei, unter der Perspektiv, einem Theil der Optick begriffen; das erste aber hängt in Absicht des menschlichen Körpers, und aller Thiere von

der

der Anatomie ab , und bey den übrigen Körpern von der Kenntniß ihrer eigentlichen Formen, die durch Hülfe der Geometrie dem Gedächtniß eingedruckt sind. Doch muß man bemerken, daß die mahlerische Geometrie nicht ganz die nemliche ist, als die gemeine Geometrie, weil der Mahler die Gründe der Formen kennen muß , um sie lebhaft und aus freier Hand hinzustellen ; denn es würde ihm zu nichts helfen, die Geometrie wie Euklides zu verstehen, wenn er nicht im Stand wäre seine Figuren ohne Linial, und Zirkel zu zeichnen ; und dazu kann man nur durch die erworbene Fertigkeit gelangen, alles richtig und mit Genauigkeit ins Aug zu faßen. Es ist dies die Grundlage der Zeichnung, ohne welche der Mahler das, was er aus Theorie weiß , nie in Ausübung bringen können wird. Denn so wie in der Mahlerei die Formen, die man in der Natur sieht, so ausgedrukt werden müßen, wie sie sich den Augen darstellen , und so wie die Schönheit der Formen von dem geringen Mehr, oder Weniger abhängt , das ihren Charackter bestimmt , und entscheidet ; so so wird auch durch dies geringe Mehr, oder Weniger das Verständniß der Formen gegeben oder benommen. Wer allso gut zu zeichnen wünscht , bei dem ist das erste Stück , das er zu beobachten hat , die Form des Körpers,

den er zeichnen will, und das zweite die Art, auf welche er sich dem Gesicht darstellt. Zu der eigentlichen Form eines Körpers gehört auch das Verhältniß der Theile, das ist, die Gleichförmigkeit, die sie unter sich haben, welche gemeiniglich Proporzion heißt. Von dieser wird ein besonderer Abschnitt gemachet werden, wenn von den Proportionen des menschlichen Körpers, geredet werden wird. Jetzo sage ich nur, daß in jedem ganzen Körper ein allgemeiner Charackter ist, das heißt; ein jeder ganzer Körper besteht aus viereckigten, oder dreieckigten, oder runden Formen; und obgleich diese Formen unendlich verschieden sind, so werden sie doch immer den Charackter behalten, den die Natur ihnen gegeben hat, und der sie unterscheidet. Wer also die Schönheit in der Zeichnung suchen will, der muß die Charakteristische Form eines jeden Körpers wohl betrachten, und davon in seiner Arbeit deutliches Verständniß geben; er muß sich nicht um zufällige Kleinigkeiten bekümmern, aber auch nichts, es sey so klein, als es wolle, vernachläßigen, so oft als es zur ganzen Einrichtung des Körpers gehört. Wenn ich von Kleineigkeiten rede, so verstehe ich darunter zufällige Dinge. Wenn z. B. ein verbranter Körper, zufalls weise eine dicke, oder runde Muskel hätte, so wie die durch häufigen Gebrauch eines sol-

chen

chen Theils, oder durch Leibesbeschaffenheit, oder durch Gesundheitsumstände einer Person geschehen kann, so muß der Mahler dies nicht nachahmen, sondern sogar voraussetzen, daß ein solcher Mensch in allen seinen Theilen einförmig sei, damit die allgemeine Erkenntniß nicht unterbrochen werde, die er dem Zuschauer von der Gestalt eines verbranten Menschen geben will. Und eben so bei einem starken, leichten, fetten, jungen, und alten Menschen. So oft als in in einem Körper von bestimmten Charakter irgend ein Theil, und wenn auch gleich der allerschönste, der Form, und dem Charackter nach vom Ganzen, oder dem grösten Theil der andern Glieder, die das Ganze ausmachen, verschieden ist, da wird es allemahl Unförmigkeit seyn, die allgemeine Vorstellung des Charackters von diesem Körper zu unterbrechen.

Außerdem muß man darauf aufmerksam seyn, daß man nie, aus irgend einem Bewegungsgrund die Form, und das Verhältniß verändere, das die Natur einem jeden Körper, und jedem Theil gegeben hat. Daher zum Beispiel eine Muskel nie in viereckigte, oder runde Form gebracht werden muß; denn dies würde die Natur, und ihre bestimten Gesetze verändern, und die Wahrscheinlichkeit überschreiten

heißen: doch wird man einen solchen Theil sehr gut darstellen, und die Muskel mehr, oder weniger verlängern können. Eben so, wenn die Natur eine Sache gros, und eine andere klein gemacht hat, dürfen diese nicht gleich, und noch weniger die großen, klein, und die kleinen gros gemacht werden. Das, was ich von der allgemeinen Idee, und vom Charakter einer ganzen Figur sage, will ich auch von viereckigten, und andern Formen verstanden haben; doch verlange ich deswegen nicht, daß man die eigentliche Form der Muskeln, und Theile verändern müße, aber wohl, daß, wenn diese Muskel ihrer Natur nach rund ist, ihre Flächen klein, und die Vierecke desto eckigter gemacht werden müssen, da es alle andere Muskeln sind, doch ohne daß sie deswegen aufhört rund zu erscheinen, in Vergleichung der andern, die eine andere Figur haben.

In Absicht der Formen ist es auch nothwendig, daß der Mahler betrachte, daß fast kein Körper vollkommen winklicht, noch vollkommen rund sey, und daß die abwechselnden Veränderungen dieser Formen in der Mahlerei eine gewiße Würkung thun, die eine Vorstellung von Bewegung, Biegsamkeit, und Leben giebt. Jede Linie hat an sich selbst die Eigenschaft, eine

Be-

Beschaffenheit des Körpers auszudrüken, den sie umschreibt. Er giebt z. B. jede gerade Linie die Vorstellung von Ausdehnung, oder von Härte, die krumme in Gegentheil von Biegsamkeit; die elliptische horizontal gestellt stellt zarte, und feuchte Körper dar; die Linie in Form eines S giebt Vorstellung von Leben; und so haben auch die übrigen Linien verschiedene Bedeutung nach der verschiedenen Art, mit der sie gebrauchet werden, und nach dem Ort, den sie einnehmen.

Es lies sich vieles sagen, wenn man von allen Fällen reden wollte, in welchen eine besondere Bemerkung in jeder Form verlangt wird, und von allem, was bei der Mahlerei vorkommt; ich will mich aber nur darauf einschränken zu erinnern, daß man die Verkürzungen vermeiden müße, besonders an schönen Gegenständen, die diese Veränderung der Formen, welche die Verkürzung hervorbringt, nicht leiden; denn ein Glied, oder ein Theil in der Verkürzung, ist immer nur einem Gesichtspunkt unterworfen, und so bald es aus diesem Gesichtspunkt herausgeht, so erscheint es falsch, oder ungestalt.

# III. Abschnitt.

## Vom Helldunkel.

(Chiaroscuro, Clairobscur)

Der Theil der Mahlerei, der Helldunkel heißt, oder beßer zu reden, die Kunst der Lichter, und der Schatten, ist von zweierlei Art, so wie alle übrigen Theilen der Mahlerei. Die eine ist nothwendig, und gerade zu wahr, die andre wahrscheinlich, oder idealisch. Ehe wir aber von den besondern Regeln des Helldunkels reden, wird es dienlich seyn, folgende Bemerkungen zu machen. 1. Wenn kein Licht wäre, so würden alle körperliche Dinge finster seyn. 2. Die Luft, ist eine mit fremden Körpern untermischte Maße, 3. Das Licht, das auf einen Körper fällt, springt aufwärts zurük, und macht das, was Reflexion, oder Reverberazion heißt; dies erfolgt mehr, oder weniger; nachdem der Körper von glätterer, oder rauherer Oberfläche ist. 4. Alle ausgebogene (konvexe) Körper werfen die Strahlen des Lichts nach ihrer grösern, oder kleinern Krümmung zurück, gleich als wenn sie vom Mittelpunkt besagter Form zurückfielen; die eingebogenen (konkaven) aber vereinigen die

Strahlen an dem Ort, wo der Mittelpunkt ihrer Krümmung seyn würde. 5) Auf keinem glatten, und ebenen Körper kann man das Licht sehen, als nur in der Stelle, wo sich ein Winkel bildet, welcher der Linie des Gesichtstrahls desjenigen gleich ist, der besagten Körper sieht. 6.) Bei rauhen und groben Körpern die eine rauhe, und poröse Oberfläche haben, ist demungeachtet jedes ihrer Theilchen mehr, oder weniger leuchtend, und ihr Licht scheint ausgebreiteter, weil die Strahlen von jedem Theil der Oberfläche zurückfallen, die aber wegen ihrer Kleinheit sich gleichsam in der Luft verlieren, und ein zwar ein ausgebreites, aber schwaches Licht bilden.

Dieser Theil der Mahlerei giebt ihr den meisten Glanz, wenn er recht verstanden wird. Er ist es, der die Formen viel faßlicher macht, da der Kontorn nichts anders ist, als eine Art von besonderm Abschnitt; eine Kugel aber ohne Licht, und Schatten thut die nemliche Würkung, als eine flache Scheibe. Nach der Linienperspektiv ist das Helldunkel dasjenige Stük, welches am meisten dazu beyträgt, daß auf einer ebnen Oberfläche die Körper erhoben, und von mannigfaltigen, und unterschiedenen Formen erscheinen. Die Luftperspektiv gehört auch

unter

unter die Theile des Helldunkels ; und hier ist nöthig anzumerken, daß es in der Natur fast keinen vollkommenen Winkel giebt, und daß ihre Winkel nur kleine krumme Linien sind, die sich in zwei sich ausbreitenden Linien endigen. Der Mahler also, der das Helldunkel gut versteht, muß sich von Geometrischen Winkeln ganz entfernen, die ihn zu großer Härte verleiten würden. Solche Winkel würden sich nur zu einigen sehr erleuchteten Kontornen schicken ; doch darf keine bestimmt, noch mit einer würklich lichten Farbe gemacht werden, sondern mit einer Mittelfarbe, weil es unmöglich ist, daß das Licht welches auf den Winkel eines Körpers fällt, in einem Winkel eines Körpers fällt, in einem Winkel zurückfallen könne, der unsern Augen von dem Aeusersten des Kontorns an gleich sey. Und wenn das Licht diese Würkung thun könnte, so würden wir den ganzen Gegenstand dunkel, und ein sehr schwaches Licht am Kontorn sehen. Einen solchen Fall darf man also gar nicht annehmen, und vorausgesetzt, daß er wäre, so verursacht er doch kein Vergnügen, weil er die Hellung des Gegenstandes vernichten würde.

Außerdem müßen wir bemerken, daß jeder Körper, wenn er zum Theil, oder im Grund sei-

seiner Oberfläche ist, einen Theil der Strahlen zurückwirft, und ein zweitesmahl die nächste Luft mit einem Licht von seiner eigentlichen Farbe färbt. Dies alles aber habe ich blos in der Absicht sagen wollen, um zu überzeugen, daß die Umriße angenehm, und sanft seyn müssen, und daß, wenn wir in der Natur einige bemerken, welche schneidend erscheinen, dieses daher kommt, daß in der Natur der erleuchtete Körper sich außerordentlich von dem unterscheidet, der es nicht ist, und daß er beide entweder wahres Licht, oder wahre Finsterniß sind; welches aber in der Mahlerei nicht erfolget, wie oben schon gesaget worden ist.

Wenn man das Licht betrachtet, daß im Kontorn einer Figur ist, und es mit dem vergleichet, das im Mittelpunkt, der weit über unsere Augen erhoben ist, sich befindet, so werden wir immer zwei, oder drei Grade des Unterschieds finden. Der Mahler muß also das nemliche thun, indem er eine dritte Farbe in den Kontorn bringt, um das Erhobene zu erhalten. Einige berühmte Mahler haben, um diese zwei Würkungen vereinigt zu erreichen, den gehörigen stufenweisen Abfall (Degradazion) an dem erleuchteten Hauptkörper angebracht,

und

und ihm einen seiner Natur nach, dunkeln, und finstern Gegenstand zum Grund untergelegt. So hat es mehrmahls Corragio gemacht. Wer allso die Würkung vom wahren Erhobenen im Gemähld, oder in der Zeichnung hervorbringen will, muß zuvörderst untersuchen, welche Stärke er der Form, und Stellung des Körpers geben könne, den er darstellen will, und sodann hat er zu beobachten, welche Richtung der Lichtstrahl in Beziehung auf die Horizontal Linie nimmt, die sein Gesicht mit dem Gegenstand macht. Diese Beobachtung wird ihm sowohl dazu dienen, die Wirkungen des Lichts auf das Wahre zu verstehen, als auch die Gegenstände, die er nicht sieht, sich zu idealisiren. Hierauf hat er zu betrachten, wie er einen ebnen, oder runden Gegenstand so stellen müße, daß er mehr Licht erhalte, und dieses in einem den Augen gleichen Winkel zurück schicken könne. Dies sind die Betrachtungen, welche in Absicht der Stellung, und der Erhebung der Körper angestellet werden.

Der Lichter, oder lichten Körper, von welchen wir in der Mahlerei Gebrauch machen, sind drei: die Sonne, das Feuer, und die Luft. Des lezten bedient sich die Mahlerei am häufigsten, und gebraucht es auf zwei Arten,

wovon die eine eingeschlossenes eingeschränktes die andre ofnes oder freies Licht genent wird. Das eingeschloßene Lichte muß betrachtet werden, als wenn es ein andrer lichter Körper von der Größe des Fensters, durch welches das Licht hereinfällt, und gleichsam in der nemlichen Entfernung wäre. Dieses Licht, ist gleichsam ein zurükgeworfenes Licht oder Rückschein; denn obgleich die Sonne von der entgegengesetzten Seite außerhalb des Fensters ist, so kommt doch etwas von ihrem vollkommenen Licht beständig dahin. Aus diesem Grund muß der Mahler das mitternächtliche Licht wählen. Das ofne Licht der Luft ohne Sonne ist auch von zwei Arten: eines, wenn die Sonne mit Wolken bedeckt ist, und ihr Licht es durchkreuzt, indem es eine schwache Hellung hervorbringt, die aber allerzeit von der Seite kommt, wo die Sonne ist. Das andre, wenn der Himmel heiter ist, die Gegenstände, die im Schatten sind, von dem Umkreis erleuchtet werden, und es scheint, daß das Licht vertikal auf sie falle. Wenn ein sehr entfernter Gegenstand einem andern die Strahlen der Sonne aufhält, so ist das Licht, welches sie alsdenn giebt, gleich als wenn die Luft neblicht wäre.

Von dem Licht der freien unbedeckten Sonne ist es fast überflüßig etwas zu sagen, da es unmöglich ist, es gut nachzuahmen. Nur das will

ich sagen, daß das Licht der Sonne keine andre stufenweise Abnahme zuläßt, als die Stellung des Körpers, der es aufnimmt. Bei dem Licht des Feuers bleibt die nemliche Vorschrift, als bei dem geschloßenen Licht, da man immer seine Stärke nach seiner Größe beurtheilen muß; und je kleiner das Licht seyn wird, desto stärker wird die stufenweise Abnahme seyn. Das Licht der freien Luft ist für den Mahler desto weniger vortheilhaft, da der ganze Körper der Luft gleichförmig erleuchtet ist. Die Schatten verlieren sich, wenn der lichte Körper klein ist, das ist, kleiner als der erleuchtete; der gröste Theil von diesem wird des Lichts beraubt seyn, und die Schatten, die es bey andern Gegenständen hervorbringt, werden sich immer mehr erweitern, je mehr sie sich von dem Gegenstand entfernen, der sie verursacht. Die Schatten der Körper aber, die das Licht von einem Fenster erhalten, das gröser ist, als die Körper selbst, werden sich immer mehr zusammenziehn, und sich geschwinder, oder langsamer nach Verhältniß der Größe des Lichts verlieren. Die Körper, die im ofnen Licht ohne Sonne sind, haben fast gar keine Schatten, und verursachen nur die allerkleinste Beraubung des Lichts bei den Gegenständen, die ihnen am nächsten sind, weil die ganze Luft voll von einem zerstreuten Licht ist.

Das

Das Licht der Sonne ist von gleicher Stärke auf allen Seiten, und die Schatten folgen der Richtung des Körpers, der sie hervorbringt. Ausserdem ist es auch nothwendig zu bemerken; daß die Schatten niemals gänzlich des Lichts beraubt, und daß sie nur in Vergleichung eines andern grösern Lichts dunkel sind. Die Strahlen, die von einem erleuchteten Körper auf unsre Augen zurückgeworfen werden, blenden unsere Augen dergestalt, daß sie uns die Gegenstände die in einem geringern Licht sind, ganz verwirren. Wenn nun dieser kleinere Grad von Licht, den wir in Vergleichung des grösern Lichts Schatten nennen, allgemein wird, so wie, wenn eine Wolke uns die Sonne gänzlich verbirgt, so sehen wir alsdenn hell, und deutlich die nemlichen Körper, die uns beschattet schienen, weil das Licht nicht mehr da ist, das uns die Augen blendete. Das nemliche geschieht auch, wenn wir das Licht mit der Hand abhalten, um die dunkeln Sachen desto beßer unterscheiden zu können; und wenn wir uns den wenig erleuchteten Körpern nähern, so unterscheiden wir sie beßer, weil dadurch weniger Licht zwischen uns, und den Körper kommt, und uns die Augen nicht blendet. Daher muß der Mahler schliesen, daß die nächsten Gegenstände auch im Schatten sich unterscheiden müßen, und er muß sie deswegen

nicht so dunkel machen, als die Schatten, die viel entfernter sind, und sich in einer mit Finsterniß, und Licht vermischten Farbe verlieren. Dies muß wegen der erleuchteten Körpern geschehen, die in der zwischen den Augen, und der finstern Stelle sich befindenden Luft sind. Endlich muß man auch die Luftperspektiv beobachten, welche auch wie die Linienperspektiv in Rücksicht auf die Verminderung der Stärke des Helldunkels ihre Regeln hat. Wir wollen, z. B. eine Reihe von Viercken, jedes von einerlei Gröse mit den andern in Perspektiv gesetzt annehmen; auf dem ersten soll eine Figur seyn, auf dem zweiten, und dritten wieder andre; wenn nun vermittelst der Nähe zu dem Distanzpunkt, die zweite Reihe, sich um ein Drittheil der Gröse der ersten veringert, so wird sich die dritte nicht um ein Viertheil der zweiten vermindern, und die übrigen werden, je weiter sie sich von den Augen entfernen, immer weniger von einander verschieden seyen. Das nemliche nun erfolgt auch bei der Luftperspektiv; denn wenn von der ersten zur zweiten Figur ein Grad des Unterschieds ist, so wird dieser schon von der zweiten zur dritten geringer seyn, und sich so immerfort vermindern, wie wir an Bergen, und Städten wahrnehmen, die man in der Entfernung sieht. Eine Sache, die mir nahe ist, ist

in der Stärke des Helldunkels, und an der Gröſſe unendlich weit von einer andern änlichen unterschieden, die eine Meile entfernter iſt. Wenn man aber eine Stadt einige Meilen weit ſieht, ſo iſt das Haus, welches noch eine Meile weiter iſt, faſt gar nicht von dem änlichen unterschieden, das in der Stadt iſt; und das nemliche erfolgt mit zwei Bergen, die man weit in der Ferne ſieht. Ich halte es nicht für nöthig, hier eine wiſſenſchaftliche Demonſtrazion davon zu geben, da die Erfahrung ſchon hinreichend iſt, die noch deutlicher die Wahrheit davon beweiſet. Der nemliche Abfall iſt nun auch beim Licht. Vom erſten zum zweiten Gegenſtand iſt zum Beiſpiel ein Grad des Unterſchieds; vom zweiten zum dritten in gleicher Entfernung iſt viel weniger, und noch weniger vom vierten zum fünften: Der Abfall wird gröſer, oder kleiner ſeyn, nachdem der lichte Körper näher oder ferner ſeyn wird. Iſt er nahe, ſo wird der Abfall ſtark ſeyn, weil die erſten Gegenſtände eine gröſere Menge von Lichtſtrahlen aufnehmen, als die zweiten, und übrigen folgenden, und zwar aus dieſem Grund, weil die Linien der Strahlen immer gleicher und von einem kleinern Winkel werden, je mehr ſie ſich von dem Geſichtspunkt entfernen. Und wenn irgend ein lichter Körper ſehr entfernt iſt, als die Sonne, ſo ſind alsdenn die Strahlen faſt parallel, und

 auf

auf der ganzen Oberfläche der zu gleicher Zeit erleuchteten Welt so wenig unterschieden, daß der Unterschied in unsern Augen ganz unmerklich ist.

Im allgemeinen sind es zwei Ursachen, welche machen, daß auch die stärksten Lichter matter werden, und ihre Stärke verlieren. Die eine ist die Entfernung von dem lichten Körper, und die andere die Entfernung, aus der wir die Dinge sehen. Wenn diese zwei Umstände sich in einem Gegenstand vereinigen, alsdenn bleibt das Helldunkel des Körpers, der dargestellt werden soll, sehr schwach; denn wenn er von dem Licht entfernt, und den Augen nah ist, so wird die allgemeine Hellung sehr schwach seyn, seine Oberfläche aber sich sehr bestimt, und deutlich wahrnehm enlaßen, weil alsdenn unsre Augen nahe sind, und allso den Punkt bestimmt sehen, von woaus sich der lichte Körper ausbreitet. Allein ist ein Gegenstand dem Licht nah, und von den Augen entfernt, so wird das allgemeine Licht stark seyn, aber seine Stärke wird zerstreut, und in die Maße des Hellen vermischt seyn; denn da dieses Licht gleichsam ein einziger Punkt in der Entfernung ist, so wird es außerordentlich klein, und verliert sich in der Luft, ehe es zu unsern Augen komt. Eben so verhält sich es auch mit den Schatten; denn die Schatten von Körpern die dem Gesicht nah

sind

sind, müßen heller seyn, und die Körper werden dunkler erscheinen; in den Stellen aber, wohin das Licht nicht dringen kann, werden die Schatten stärker, und bestimter seyn. Im Gegentheil müßen die allgemeinen Schatten der von den Augen entfernten Gegenstände dunkler seyn, die stärkern, und kleinen Stellen aber müßen sich mit dem allgemeinen Schatten vermischen, bis eine Menge Luft dazwischen kommt, die die Dunkelheit der Schatten, und endlich auch die Farbe schwächt.

Außerdem muß auch in Betrachtung gezogen werden, daß das Helldunkel derjenige Theil der Mahlerei ist, der die Formen herauslegt, und das Mittel, wodurch man bewürkt, daß auf einer ebnen, und gleichen Oberfläche die Körper wie frei dastehend, und erhoben erscheinen. Die Körper können nur drei Arten von Formen haben, indem sie aus geraden, oder krummen, oder aus beiden vermischten Oberflächen bestehen. Die geraden können nur von einer Art, die krummen aber ausgebogen, oder eingebogen, und die vermischten noch mannigfaltiger seyn. Wenn daher die Kunst der Lichter und Schatten dazu dient, die Formen herauszuheben, so ist es nöthig, zu bemerken, daß die krummen keinen Winkel haben, das ist, keine Verschiedenheit des Grads des zurückfallenden Lichts. Wer

also solche Formen mit Helldunkel ausdrücken will, muß bemerken, daß vom Ort des Lichts zur Mitteltinte, und von dieser zum Schatten, und vom Schatten zum Wiederschein keine gänzliche Verschiedenheit der Tinten seyn dürfe; der stufenweise Abfall aber muß nach der Natur der krummen Linie, die dargestellt wird, unmerklich mehr, oder weniger voraus gehen. Die winklichten, oder aus geraden Linien zusammengesetzten Körper, welches einerlei ist, müßen das Helldunkel von abgesonderten Tinten oder Färbungen haben, so wie ihre Form ist, deßen Oberfläche beständig die Richtung ändert.

## IV. Abschnitt.

### Vom Kolorit.

Die Kunst des Kolorits ist derjenige Theil der Mahlerei, welcher nicht nur dazu dient, die allgemeinen äuserlichen Gestalten farbigter Körper wahr darzustellen, sondern auch dem Anschauer ihre allgemeinen, und besondern Eigenschäften zu erkennen zu geben, als z. B. ob sie hart, feucht, trocken oder von andern vermischten Eigenschaften sind. Die Materialien dazu sind die vorher angeführten fünf Farben, Weiß, Gelb, Roth, Himmelblau, Schwarz. Die Farben der zweiten Art, oder

die ersten Tinten mit diesen vermischt, sind: Goldgelb, Grün, Violet, Aschfarb, Grau; und jede von diesen besteht aus zweien Farben der ersten Art; wenn aber noch eine dritte hinzugethan wird, so verliert sie ihre ganze Schönheit.

Wir haben zwei Arten von Farben, die uns von der Natur gegeben sind, die dunkeln durchsichtigen, und die durchsichtigen hellen. Wir haben außerdem noch dunkle undurchsichtige Farben, als Lak, Himmelblau, Helfenbeinschwarz, und andere änliche; allein diese können nie die Dunkelheit erreichen, die man mit den durchsichtigen bewürkt. Der Unterschied zwischen einem durchsichtigen, und undurchsichtigen Körper ist, daß die Lichtstrahlen in den durchsichtigen Körper hinein und durch ihn gehen, und weder auf seiner Oberfläche bleiben, noch da zurückfallen, so wie es bei undurchsichtigen Körpern geschieht. Der Körper aber, der aus undurchsichtigen, und durchsichtigen Theilen vermischt ist, nimmt die Lichtstrahlen so auf, daß ein Theil davon auf der Oberfläche bleibt, und ein anderer hineingeht, und den ganzen Körper mit einem Theil Licht umgiebt, welches alsdenn im demselben verschiedene Farben macht, so wie sich wiederholte Winkel der Lichtstrahlen bilden. Da, wo die Oberfläche nur unvollkommen erleuchtet bleibt, bemerken wir durch das

Durchsichtige, diese innern Theile, von welchen das Licht nicht zu unsern Augen zurükfallen kann; und deswegen erscheinet sie undurchsichtig: Wo im Gegentheil die Oberfläche der Lichtstrahlen beraubt ist, da sehen wir das Licht hindurch, welches innerhalb des Körpers zerstreut ist; und diese Würkung vermehrt die Lebhaftigkeit der Farbe.

Das nemliche erfolgt auch in der Mahlerei, wenn man eine helle Farbe fein über eine andre dunkle trägt; sie verdunkelt diese, und macht sie grau; im Gegentheil die dunkle Farbe auf eine helle getragen, vermehrt die Hellung. Aus diesem Grund erscheint ein halb durchsichtiger Körper niemahls von reiner Farbe an dem erleuchteten Theil, aber wohl an demjenigen, wo er von den Lichtstrahlen durchdrungen ist, ohne die Oberfläche dadurch erleuchten zu laßen. Daher ist zu bemerken, daß man, um seine Karnazionen zu mahlen, viel schwarzbläuliche Tinten brauchen müße, und bei einer Figur von solcher Karnazion, müßen reine Tinten nur an solchen Stellen gebraucht werden, wo die Haut über das Gebein ausgespant ist; denn da diese Körper an sich selbst weiß, und die Haut durchsichtig ist, so geht das Licht hindurch, und wird von dem Körper, der darunter ist, aufgenommen; Wenn das Licht an denen Stellen sehr stark ist, wo unter der Haut festes Fett ist, so

macht

macht es auch da fast eine ganz reine Tinte, und fällt mehr, oder weniger ins Grüne, je nachdem dies Fett in den Stellen, wo die weise Haut darüber gehet, mehr oder weniger feucht ist. An feuchten Stellen erscheint die Tinte dunkelbläulicht; und eben so verhälts sich's wenn das Blut mit einer ziemlich dicken weisen Haut bedekt wird, um zu verhindern, daß nicht das Licht in solcher Menge eindringe, daß es die Blutmaterie roth erscheinen läßt; denn dieses thut alsdenn die Würkung, und Verrichtung eines schwarzen Körpers; und da das Weise, das oben drüber geht, nicht vollkommen fest zusammengefügt ist, so erscheint es himmelblau. Wenn das Blut nur mit einem durchsichtigen Häutchen überzogen ist, so erscheint es auf der Oberfläche roth, und wenn die Haut von den feinsten Aederchen auf der Oberfläche durchschnitten ist, oder über feuchte Stellen geht, so verursacht dies eine Tinte oder Färbung von Purpur, oder Violet.

Aus diesem nun, was bisher gesagt worden, können die Gründe der verschiedenen Tinten oder Färbungen hergenommen werden, die an den menschlichen Körper sind, und man kann daher einsehen, wie nöthig es sey, auf diese Verschiedenheit Acht zu haben, welche die ei-

gen-

genthümliche Beschaffenheit von jedem Theil zu erkennen giebt. Man muß allso im allgemeinen bemerken, daß, wenn die äuserste Oberfläche seiner Natur nach heller ist, als der Körper darunter, sie immer, wie mit finstern oder schwarzen Theilchen untermischt erscheint. Im Gegentheil, wenn die Oberfläche ihrer Natur nach von dunklerer Färbung ist, als der darunterliegende Körper, alsdenn sind ihre Tinten reiner, und durchsichtiger als sie seyn würden, wenn ein Körper von gleicher Dunkelheit darunter wäre. Das dickere Fleisch der Haut leidet weniger Mannigfaltigkeit, da der Körper, der den andern darunterliegenden vollkommen bedeckt viel dicker und durchsichtiger ist.

Da ich im Abschnitt von Helldunkel versprochen habe, die Art und Weise anzugeben, auf welche man die Schatten wahrer darstellen könne, als sie gewöhnlich dargestellet werden; so werde ich deswegen in der nemlichen natürlichen Ordnung von den Farben der lichten Körper hier zu reden anfangen. Was das Licht an sich selbst sey, ist eines von den Dingen, die unter der Decke verhüllt bleiben, welche allen Menschen die Kentniß der ersten Grundbegriffe verbirgt. Wir müßen uns also begnügen, nur von seinen Würkungen in so weit zu

reden,

reden, als wir sie durch die Erfahrung begreifen können. Es ist wahrscheinlich, daß das Licht gar keine Farbe habe; da es aber zu uns komt, indem es erst durch Materien, die dazwischen sind, hindurch geht, so färbt es sich durch Hülfe der Refraktionen, die es von einem Körper zum andern macht, bis es zu unsern Augen gelangt. Wenn die Materie, durch die es hindurch geht, oder die es umgiebt, oder die mit demselben vermischt ist, fein, einförmig und gering ist, so ist das Licht heller, und weniger gefärbt, und nimmt in Ueberfluß den ersten Grad der Farben an, welcher das Gelbe ist, auch in Ueberfluß den zweiten Grad der Farben, welcher das Goldgelbe ist. Hierauf nimmt es Roth an, endlich Himmelblau, und verliert sich ins Dunkle. Daher kommen die verschiedenen Farben der lichten Körper. Diese, sie mögen natürlich, oder künstlich seyn, geben ihre Farbe den Körpern, die sie beleuchten; und je öfter die Strahlen des besagten Lichts zurükfallen, und sich brechen, desto mehr vermehren sich ihre Farben. Die Luft ist das erste, welches das Licht annimt, und deswegen muß sie sich nothwendig mit der Farbe deßelben färben; je dicker die Luft seyn wird, desto mehr wird sie sich färben. Wenn der Mahler wohl darauf Acht hat, so wird er zur ganzen Zusammen-

men-

menstimmung des Gemähldes viel Nutzen daher ziehen können, da ihm dies Gelegenheit giebt, eine allgemeine Farbe zum Grund zu legen, die sich mit allen Farben mehr oder weniger vermischt nach Verhältniß der Menge dieser gefärbten, und sich zwischen seinen Gegenständen befindenden Luft, die er zum Grund legen wollen wird. Außerdem muß er bemerken, daß die zurükfallenden Lichter oder Wiederscheine (Reflexe) nicht nur die Farbe des zuerst erleuchteten Körpers bei sich führen; sondern auch einen Theil von der Farbe des Lichts; und auch dies ist ein Vortheil, um das Gemähld übereinstimmend zu machen, und ist sehr nützlich zur Anlage der Farben der Gewänder von welchen wir im Folgenden reden werden.

Es sind zwei Grundursachen, um welcher willen wir die Farbe eines Körpers sehen; und ohne jetzo zu untersuchen, ob die Körper von Natur, oder durch die Formen gefärbt sind, auf welchen der Lichtstrahl einen solchen Schein macht, so ist es nöthig, daß der Mahler jeden Körper so betrachte, als wenn er natürlicher Weise die Farbe in sich selbst hätte, die man an ihm sieht. Die Ursach, die sie uns sichtbar macht, ist, weil der Körper das Licht aufnimmt, das ist, weil er so gestellt ist, daß die Lichtstrahlen

len auf seine Oberfläche fallen, und je senkrechter dies geschieht, desto mehr Licht erhält er; auch weil der Körper eine solche Stellung hat, daß das Licht, welches darauf fällt, in einen unsern Augen gleichen Winkel zurückfallen kann. Der Körper, der das Licht aufnimmt, bildet einen lichten Spiegel, und in der Stelle, wo wir das Licht stärker sehen, breitet es mehr Strahlen aus, und färbt sie mit einer dem lichten Körper gleichen Farbe. Wenn der Körper, der das Licht aufnimmt, durchsichtig, und von glatter Oberfläche ist, so werden wir das Licht nur auf einem Punkt sehen; wenn er aber rauh, und porös ist, so sehen wir das Licht zerstreut, aus Gründen, die im Abschnitt vom Helldunkel angeführt worden sind. Auf dieser porösen Oberfläche prallt das Licht von einem Theilchen zu dem andern zurück, und wir sehen daher mehr des Körpers eigne Farbe, als die Farbe des Lichts. Wo der Strahl in dem kleinsten Winkel auf den Gegenstand fällt, da verliert sich ein Theil der Farbe des Körpers, und entsteht eine Färbung, die aus Dunkelheit, und der Farbe des Körpers zusammengesetzt ist. In den Stellen endlich, wo das Licht gänzlich vorüber geht, und nicht berühren kann, würde der Körper fast ganz schwarz bleiben, wenn da nicht von der Luft zerstreutes Licht wäre, und der Körper nicht ein

an-

anders zurückgeworfnes Licht bekäme. Dieses letzte Licht wird entweder von der Farbe des lichten Körpers gefärbet seyn, oder von demjenigen Körper, der den Rückfall des Lichts, oder Wiederschein verursachet, welcher mit seiner eignen, und der Farbe des Lichts vermischt ist. Die tiefern Schatten müßen die Färbung der allgemeinen Harmonie haben, da vorausgesetzt wird, daß die Luft diese auch schon habe. Und das nemliche versteht sich von der ganzen Bekleidung der Figuren, und von allen andern Körpern. Wer also die Lichter der Körper so, wie sie sind, und vorzüglich das Fleischgut mahlen will, muß sich undurchsichtiger Farben bedienen, und sein Gemähld gut impastiren, damit die Körper geschickt werden, das Licht aufzunehmen; und es den Augen hinreichend zurükzuwerfen.

Ich habe die Farben in die Ordnung gestellt, in welcher sie von dem Licht herkommen; zuerst kam Weiß, dann Gelb, Roth, Himmelblau, und zuletzt Schwarz. Diejenigen Materien allso, die von Natur geschickt sind, den Schein von Weiß, oder Gelb anzunehmen, müßen nothwendig Lichttheile in sich haben, oder sehr geschickt seyn, die Lichtstrahlen unsern Augen zurückzuwerfen; und dies kann nur vermit-

telst

telst einer Menge Theilchen erfolgen, die dicht, zusammengesetzt, ungleichartig, ohne auf einander folgende Zwischenräume, und aus diesen Ursachen ohne alle Art von Durchsichtigkeit sind. Wir sehen daher, daß ein Glas, das an sich selbst einförmig ist, auch deswegen durchsichtig ist. Wenn es aber zermalmet und in den feinsten Staub verwandelt ist, so ist es nicht mehr durchsichtig, und erscheint weiß, bis ein würcklich durchsichtiger Körper, als Oel mit demselben vermischt wird; denn alsden bekommt es wieder einen Theil seiner Durchsichtigkeit, inwiefern der oelichte Körper, der hineindringt, und sich vollkommen mit seinen Theilchen vermischt, einförmig, und durchsichtig ist. Dies ist auch im allgemeinen der Grund, warum das Oel den Farben eine gewiße Durchsichtigkeit giebt. Denn da es ein naßer Körper ist, der eindringt, und sich verdickt, ohne zu verdünsten, so läßt es seine Theilchen unter den Farben.

Ein Körper ist durchsichtig, wenn das Licht ihn durchdringt, ohne auf der Oberfläche zu bleiben. Wenn eine Farbe ihrer Natur nach sehr locker (porös) ist, und kleine Theilchen hat, so daß viele oelichte, durch jedes Theilchen der Farbmaterie eindringen, so heißt diese alsdan eine Saftfarbe; und es wird daher

eine grose Menge solcher Farben erfordert, um die nemliche Würkung hervorzubringen, welche eine kleine Menge von denen Farben thut, die wir feste oder Erdfarben nennen und die ihrer Natur nach zusammengesetzter, oder dichter sind; daher wird nicht so viel Oel unter diese, als unter jene gemischt, und das Licht, welches auf solche Körper fällt, wird auf unsre Augen zurückgeworfen. Daraus kann man deutlich schließen, worinnen die Durchsichtigkeit der Farben bestehe, und daß eine sehr ölichte Mahlerei nothwendig nachtheilig seyn müße, weil die Oele nach einiger Zeit verfliegen, austrocknen, und endlich die Farbe hervorscheinen laßen, die darunter, und von dem dichten Oel bedecket war, welches um so vielmehr geschieht, wenn wir uns beim Anfang eines Gemählds leichter, und saftiger Farben bedienen; und dieses hat verursacht, daß schon viele schöne Gemählde zu Grund gegangen sind, so wie man dies bei vielen Gemählden der Venezianischen Schule bemerken kann, die zuerst die sehr oelichte Mahlerei einführte, und aus derselben besonders Tintoretto. Diesen nemlichen Unfall haben auch einige der schönsten Werke der Caracci gelitten. Ich möchte deswegen den Mahlern rathen, sich einer recht hellen Grundirung zu bedienen; um auf diese

Art das Schwarzwerden der Gemählde zu verhindern. Wir sehen, daß Tizian, Rubens, Wandyck es so gemacht haben, welche fast immer sehr leicht übermahlten, aber sich heller Grundirungen bedienten; weswegen sich ihre Gemählde sehr gut erhalten haben, und vielleicht noch heller geworden sind, als sie anfangs waren, da sie gemahlt wurden.

Man muß daher mit einer wenig ölichten, und lauter aufgetragenen Farbe gut impastiren, indem die eigentliche Richtung jeder Form sich nach dem ganzen Gemähld gleich anfangs richtet, oder bei dem zweiten Mahl, da man dasselbe wieder übermahlt; denn bei dem Entwerfen, und Anlegen hat man an die Hauptmaßen und an das Ganze, oder Ensemble des Gemähldes zu denken: das zweite Mahl aber kann man besondere Aufmerksamkeit auf jeden Theil wenden, indem man aber demungeachtet darauf Acht hat, daß gleich von Anfang mit matten, zarten, und harmonischen Tinten, das ist mit Aschfarbe das ganze Gemähld behandelt werde, um alsden zu seiner Zeit, und an seinem Ort die Farben, die heller erscheinen sollen, wachsen lassen, sie verstärken, und frischer machen zu können. Thut man das Gegentheil, so verfällt man leicht in einem harten Styl. Bei Endigung des Ge-

mählds kan man Safftfarben gebrauchen, um damit leicht zu retuschiren, und die Schatten der Gegenstände, die dem Gesicht näher sind, zu bedecken. Und dieses wird auch sehr viel beitragen zu bewürken, daß die Schatten wahr, oder natürlich erscheinen, weil die durchsichtige Farbe die Lichtstrahlen so durchfallen läßt, daß sie nicht auf der Oberfläche bleiben, um auf unsre Augen zurükzufallen, so daß sie also nicht erleuchtet, sondern würklicher Schatten zu seyn scheint, und wenn dieser auch gleich noch so leicht ist. Auf diese Art wird man zwei Schatten von verschiedener Entfernung unterscheiden können, ob sie gleich den nemlichen Grad von Dunkelheit haben, indem man denjenigen, der unsern Augen am nächsten ist, von Safft, und durchsichtiger Farbe macht, den entferntern aber mit undurchsichtigen Farben, welche durch das Aufnehmen des Lichts die Würkung der zwischen den Gegenständen sich befindenden Luft thun: Auch muß erinnert werden, daß man nicht alle Körper mit Safftfarben mahlen dürfe, weil diejenigen, die in der Natur undurchsichtig sind, nicht safftig gemahlet werden.

Es ist noch übrig, von jeder Farbe insbesondre zu reden, das ist von der Veränderung, die sie vermittelst des Helldunkels erhält. Ich will

will also mit Weiß anfangen. Weiß bleibt im Licht weiß; denn so wie dieses den weisen Gegenstand, oder das weise Gewand färbt, so wird es auch das Weise im Gemähld färben. Die zweite Färbung muß ein wenig Himmelblau seyn, um dadurch zu bewürken, daß das Licht von dem lichten Körper gefärbt erscheine. Bei der dritten Färbung muß ein Aschgrau gebrauchet werden, das mit der Farbe der allgemeinen Zusammenstimmung etwas gefärbt ist, und in den Schatten nach Verhältniß verdunkelt wird; die Wiederscheine aber müßen mit der Farbe des verdoppelten Lichs gemacht werden. Man trage also Sorge, die Gelegenheit zu vermeiden, wo man die Schatten eines weisen Gewands dunkler machen müße, als die andre Farbe, die schon ihrer Natur nach dunkler ist. Dies ist im allgemeinen; es giebt aber auch Gelegenheiten, wo dies unvermeidlich ist. Was ich von einer weisen Bekleidung gesaget habe, versteht sich auch vom weisen Fleisch, bei welchem man außerdem immer die Schatten hell und licht halten muß; und so wie die weise Farbe auf gleiche Art die drei Farben Gelb, Roth, und Himmelblau ausschließt, so müßen auch ihre Schatten den nemlichen Charakter behalten, ohne in eine der benanten Farben abzuweichen, es müßte denn aus offenbarer Ursach eines Wieder-

scheins seyn. Es ist dies eine allgemeine Regel für alle Körper, die gemahlt werden, welche immer in ihren Schatten den nemlichen Charakter behalten müßen, den sie im Licht haben.

Gelb ist die hellste Farbe nach Weiß. Vollkomnes Gelb ist dasjenige, welches weder ins Grüne, noch Goldgelbe fällt. Sobald diese Farbe einen Theil des Lichts verliert; so verliert sie auch ihre Schönheit, weil sie an sich leuchtend ist. Im Gegentheil wird sie in dem Wiederschein von ihrer eignen Farbe, sehr lebhafft, weil sie gern das Licht annimmt, und es stark zurückwirft, da das Licht sich immer zu dieser Farbe neigt, und bei seinem Rückfall trüber wird. Roth ist die lebhafteste Farbe, und die mittlere zwischen allen. Das vollkommenste Roth ist dasjenige, welches in gleichem Grad von Goldgelb, und Violet entfernt ist. Diese Farbe wird sehr leicht bei Lichtern, und Schatten verdorben, wenn sie aber mit gelben Licht vermischt wird, so nimmt sie es leicht auf. Sie ist die Farbe, welche mehr Glanz giebt, und bei Tag stärker heraus hebt; bei Nacht aber — wovon ich nachher die Ursachen angeben werde — werden ihre Schatten sehr dunkel, und nehmen mit Schwierigkeit den Wiederschein von andrer Farbe an.

Himmel-

Himmelblau ist die dritte Farbe, und fast der letzte Grad des Lichts, weil sie sich der Finsterniß nähert. Ihre Hellungen werden gewöhnlich von der Farbe des Lichts geflekt. Die zurükfallenden Lichter, oder Wiederscheine von ihrer eignen Materie sind schöner als ihre Hellungen, weil das wenige Gelb des Lichts ihnen Annehmlichkeit giebt. Ihre Schatten sind stärker, flecken sich aber sehr leicht und nehmen gern den Wiederschein von andern Farben an, den sie aber nicht leicht auf andre Körper zurückwerfen, es sey denn das Licht sehr lebhaft. Schwarz macht in der Mahlerei die Gestalt der Finsterniß; wenn es aber Licht erhält, so färbt es sich leicht mit der Farbe deßelben, und selbst in den Schatten nimmt es gern die Wiederscheine von andrer Farbe an.

## V. Abschnitt.

### Von der Harmonie.

Die angeführten Farben gebrauchen zu wißen, gehört zu dem Theil der Mahlerei, der gewöhnlich Harmonie genent zu werden pflegt, wiewohl uneigentlich nach meiner Meinung. Die Harmonie gehört für solche Dinge, die ein

Maas haben, es sey in Absicht der Zeit, der Gröse, der Ausdehnung, oder die irgend einer Ausmeßung fähig sind, welche Beziehung eines Theils auf den andern verursachen kann. *) Um also die Harmonie in den Farben zu finden; würde nöthig seyn, jeder Farbe eine Zahl zu bestimmen, und zu geben; und dies würde abstrakt genug, und fast unmöglich seyn; denn vorausgesetzt, daß man auch die Grade der Refrakzions Winkel, die der Lichtstrahl im Prisma bildet, zählen wollte, so würde dazu ein sehr groses Studium nöthig seyn, das zu glei-
cher

*) Ohne diese Meinung des R. Mengs bestreiten zu wollen, glaube ich, daß würkliche Harmonie in den Farben Statt finde. Ein Lichtstrahl wird in unserm Gesichtsnerven eine starke, oder schwache Sensazion hervorbringen, und ein andrer Strahl wird zur nemlichen Zeit eine andre bewürken können, welche die erstere mildert, und mäsigt; so daß allso jede von diesen beiden Sensazionen bisweilen blos für sich allein unangenehm seyn wird, indem sie unsre Organe mehr, oder weniger, als nöthig ist, berührt; vereinigt aber werden sie eine angenehme Würkung thun, indem die eine das Uebermaas, oder den Mangel der andern verbeßert, so wie zwei entgegengesetzte Töne in einem gewißen Verhältniß dem Gehör das Angenehme verursachen, welches eigentlich Harmonie heißt. Anmerkung des Herausgebers der Werke des Mengs.

cher Zeit von der Mahlerei entfernt, und dem Mahler unnütz wäre. Der Mahler muß also bemerken, daß das, wir Harmonie nennen, es nicht eigentlich ist, indem wir uns dieser Metapher bedienen, um in unsrer Kunst dasjenige damit zu benennen, was auf Italienisch Accordo Zusammenstimmung heißt, welche in der Mahlerei die nemliche Würkung hervorbringt, als die Harmonie in der Musik. Vorausgesetzt nun, daß die Harmonie in der Musik die Würkung thue, die man ihr gewöhnlich beilegt, so wird die Annehmlichkeit, und Schärfe der Farben von der natürlichen Würkung abhängen, die sie in unsern Augen, und Sehnerven verursachen. Die hellern Farben haben mehr Stärke, als die dunkeln, weil ihre lichten Strahlen, indem sie die Gesichtsnerven erschüttern, zum Theil die nehmliche Würkung thun, die das gerade Licht dadurch thut, daß es das ganze Inre des Auges mit Licht erfüllt, indem es durch die allzu grose Stärke eine schmerzhafte Empfindung in den Augen verursacht. Die dunkle Farbe thut dieses nicht, weil sie nicht mit der nemlichen Stärke alle Lichtstrahlen zurückwirft. Da allso die hellen Farben die geschiktesten sind, um eine Empfindung in unsern Augen hervorbringen, so müßen sie da gebraucht werden, wo es nöthig ist, daß das Aug des Anschauers stehen bleibe,

beobachte, und fühle, daß dies der Theil sey, den der Mahler als den vorzüglichsten, und edelsten habe anzeigen wollen. Wenn die Empfindung sanft und angenehm seyn soll, als bei reizenden Gegenständen, so muß das Gesicht des Anschauers so sehr, als möglich in dieser Empfindung erhalten werden, und man muß ihm dieselbe angenehm verlieren laßen; das ist, er muß von dem Hellen zu den Mittelfarben und nicht zu den dunkeln, sondern von jenen erst zu diesen, und stufenweise zu den noch Dunklern übergehen, ohne jedoch vom Dunklen zu dem allerdunkelsten überzuspringen. Im Gegentheil, wenn der Gegenstand seiner Natur nach rauh wäre, so müßte die Wahl der Würkungen des Gemähldes eben so seyn, und man würde auf die umgekehrte Art des erstern zu Werk gehen müßen.

Die reinen, und glänzenden Farben, die mehr Stärke haben, als die blaßen, müßen an den edelsten Stellen des Gemähldes gebraucht werden; und zwar in größerer, oder geringerer Quantität, je nachdem der Gegenstand lebhaft, sanft oder traurig seyn soll. Jede Farbe kann mit Weiß, oder Schwarz gemäßigt werden, indem man sie so aufträgt, daß wenige Theile erleuchtet bleiben, weil in den Schatten jede Far-

be abfällt, und finster wird. Die rothe Farbe bleibt immer rauh, wenn man sie rein gebraucht, sie sei denn in einer sammetigen Saftfarbe, welche die Rauhigkeit mildert, indem sie die Lichtstrahlen nicht mit solcher Stärke auf die Augen zurückfallen läßt. Außerdem muß der Mahler bemerken, von welcher Beschaffenheit die Farbe der allgemeinen Zusammenstimmung ist; denn gesetzt, sie sei röthlicht, so kann bey den Figuren der zweiten, und dritten Fläche eine rothe Farbe gebraucht werden; die himmelblaue Farbe wird in die Stellen, welche dem Aug am nächsten sind, gebracht, und so wird man übrigens mit der nemlichen Ueberlegung fortschreiten müßen, im Fall, daß die allgemeine Färbung verschieden sey. Doch macht man selten die Harmonie roth, weil diese Farbe am meisten auf alle andre zurückfällt. Unter den gemischten Farben ist Goldgelb die rauheste, indem sie aus einer sehr hellen und einer sehr reinen Farbe besteht. Grün ist die angenehmste, weil sie aus einer sehr hellen, und einer sehr dunklen Farbe zusammengesetzt ist, weswegen sie die Augennerven bewegt, aber ohne sie zu ermüden. Violet ist die stärkste unter den gemischten, weil sie aus der reinsten, und aus der finstersten besteht, und daher eine traurige Empfindung macht.

Aus dem, was bisher gesagt worden ist, kann man sehr leicht abnehmen, auf welche Art man die Farben unendlich verändern, und sie mit Verstand gebrauchen könne. Ich übergehe vieles andre, um nicht zu weitläuftig zu seyn, und sage nur, daß man zur Erleichterung der Art und Weise, wie man in einem Gemählde das Gleichgewicht der Farben, nach dem Charakter, den es bekommen soll, ordnen müße, alles das in Betrachtung ziehen könne, was anfangs von den fünf Arten von Materialien gesaget worden, die wir haben, um alle Gegenstände, die uns die Natur darbietet, auszudrücken, und welche die fünf Farben sind. Unter diesen sind zwei hell, zwei dunkel, und eine die mittlere, die ich die reinste genannt habe, weil sie weder zum Licht, noch zur Finsterniß gehört, indem sie beides auf gleiche Art annimmt, und zurückwirft. Dieser Materialien bedient sich der Mahler; und indem er die einen, oder die andern mehr oder weniger gebraucht, drückt er dadurch verschiedne Charaktere durch die verschiedenen Sensazionen aus, die sie in unsern Augen hervorbringen. Wenn der Mahler ein Gemähld von bloßer weiser und schwarzer Farbe machte, so würde ein mattes schwaches Ganze herauskommen, weil es einförmig seyn würde; denn sowohl Weis, als Schwarz schliesen jede andre Farbe aus,

das

das eine im Licht, das andre in der Finsterniß. Wenn sich aber der Mahler dieser beiden verhältnißmäsig zu der Vorstellung, die er faßlich machen will, bedienet, indem er bald die schwärzste, oder die weisste, bald die Mittelfarbe gebraucht, so wird er ungeachtet der Einförmigkeit des Charakters dieser beiden Farben doch mannigfaltige Sensazionen hervorbringen. Wenn er die beiden äusersten Farben näher zusammenrückt, so wird das Gemählde stark und rauh; bringt er zwischen die eine, und die andre einen grosen Zwischensatz von Mitteltinten, so wird es sanfter; und setzt er jeden Grad immer zur Seite des nächsten, und unterscheidet ihn nur so viel als hinreichend ist, so wird ein solches Gemählde auserordentlich sanft und angenehm; sondert er helle Maßen vom andern Hellen, und dunkele vom andern Dunkel ab, so wird es majestätisch, und erhaben werden. Kurz indem er diese Mittel so zusammenordnet, und sie auf unendliche Weise zusammenmischt, so wird er eine lebhafte, matte, sanfte, rauhe, zarte oder jede andre Sensazion, die er dem Anschauer verursachen will, hervorbringen können. Wenn man nun hierzu mit eben solcher Ueberlegung noch die Farben hinzufügt, so wird man mit diesen den Ausdruck, und die Empfindnngen, die hervorgebracht werden sollen, unendlich vermehren können;

ken; doch muß man eine mehrmalige Wiederholung der nemlichen Lichter und Schatten von gleicher Stärke und Größe, und das Aeußerste in allem zu vermeiden suchen, und sich immer an die Wahrheit, und Wahrscheinlichkeit halten, indem man sich immer daran erinnert, daß das Helldunkel die Grundlage von dem Theil der Mahlerei sei, welcher gewöhnlich Harmonie heißt, und daß die Farben nichts anders, als Töne sind, die die Arten der Körper charakterisiren, weswegen sie in Gleichförmigkeit mit dem allgemeinen Charakter, und mit dem Helldunkel gebraucht werden müßen.

Beim Gebrauch der Farben ist außerdem ihr Gleichgewicht zu beobachten nothwendig, um die Art und Weise zu finden, wie man sie mit Grazie gebrauchen, und gut zusammengesellen könne. Eigentlich zu reden, sind nur drei Farben, Gelb, Roth, Himmelblau, und diese müßsen nie für sich allein in einem Gemählde gebraucht werden. Sollte der Fall vorkommen, daß irgend eine davon ganz rein gebraucht werden müßte, so suche man auf irgend eine Art, eine andre, die aus zweien zusammengesetzt ist, dahin zu bringen; braucht man z. B. reines Gelb, so gesellt man ihm Violet hinzu, weil dies das Produkt von zusammengemischten Roth, und Himm-

Himmelblau ist; braucht man reines Roth, so fügt man aus eben dem Grund Grün hinzu, das aus Gelb und Himmelblau zusammengemischt ist; die Vereinigung aber von Gelb und Roth, welche die dritte vermischte Farbe ausmacht, läßt sich schwehr gut anwenden, weil sie aus oben angeführten Gründen zu lebhaft ist; weswegen man ihr das Himmelblau zugesellen muß. Diese Farben nun, die auf vorher angeführte Weise, in grösserer, oder geringerer Quantität gebraucht werden, dienen dazu, um der Sache, die dargestellt werden soll, den Charakter zu geben; man laße aber dabei nie aus der Acht, in ein Gemähld nur sehr wenig von reinen und sehr lebhaften Farben zu bringen. Alle Farben können vermittelst Weis und Schwarz züsammmengestimmt werden. Weis benimmt ihnen die Härte, und macht sie zart; Schwarz macht ihren Glanz matter, und sie düsterer. Diejenigen Farben aber, die aus zweien Grundtheilen zusammengesetzt sind, können mit ein Wenig von der dritten Grundfarbe, weicher und gedämpfter gemacht werden. Alles dies, was hier gesagt worden, dient nicht nur zur Mahlerei der Gewänder, sondern auch des Fleisches, und des Grundes, indem man da immer anfangen muß, sich nach dem Haupttheil zu richten, mit dem alle übrige zusammenstimmen müßen.

# VI. Abschnitt.

## Fortsetzung von der Harmonie, und dem Kolorit.

Harmonie in der Mahlerei ist die Würkung, welche den Augen gefällt, so wie die Harmonie in der Musik den Ohren.

In dem vorhergehenden Abschnitt habe ich von den fünf Farben geredet, und bin darinnen von den Grundsätzen des Newton abgegangen, der ihrer sechs bestimmt; denn ich habe es für schicklicher gehalten, nach Grundsätzen zu reden, die ich aus der Erfahrung und Ausübung meiner Kunst gesamlet habe; und deswegen sage ich, daß der Haupt- und Grundfarben drei sind, nemlich Gelb, Roth, und Himmelblau. Aurorafarb, oder Goldgelb ist aus Gelb, oder Roth zusammengesetzt; Violet oder Purpur aus Roth, und Himmelblau; woraus ich folgere, daß diese letzten Tinten, (Färbungen), aber nicht eigentlich Farben sind.

Weis und Schwarz ist uns nöthig, um die drei Farben heller, oder dunkler zu machen, weil sie sonst zu der mannigfaltigen Zusammensetzung nicht hinlänglich seyn würden, die in einem gro-

sen

sen Gemählde nothwendig ist, so wie man auf einem Klavier eine Sonate nicht in einer einzigen Oktav spielen kann. Die weise und schwarze Farbe dient allso dazu, die Harmonie reizender, oder feierlicher zu machen. Um geradezu die Harmonie eines Gemähldes zu erlangen, ist es nothwendig, daß der Mahler es so einrichte, daß von allen Farben in gleicher Menge da seien, sowohl einfache, als zusammengesetzte; und die ganze Schwierigkeit, um ein schönes Gemähld von grosem Geschmack zu verfertigen, wird darinnen bestehen, daß man die Stellen zu finden weiß, wo die besagten Farben hinkommen müßen.

Die allgemeine Harmonie eines Gemählds muß sich immer nach der allgemeinen Färbung richten, die ihm das Licht giebt. Wenn es z. B. von dem Licht der Sonne erleuchtet wird, so muß die Harmonie im Ton des Lichts gehalten werden, welches gelb ist; denn die Sonne wird alle Dinge, die von ihrem Licht geradezu erleuchtet werden, mit ihrer Farbe färben; Dinge aber, die Wiederscheine haben, werden von den Körpern erleuchtet werden, die das Licht von dem ersten lichten Körper bekommen, ihre Farbe wird aber nicht mehr einfach seyn, weil die sich dazwischen befindende Luft schon

ganz mit dem ersten Licht gefärbt ist. Auf die nemliche Art müßen sich die Dinge, die sich stufenweise vermindern, und sich in der Luft verlieren, sich auch in dem nemlichen Ton verlieren, weil alle Theilchen der dazwischen liegenden Luft die Färbung von der nemlichen Farbe haben. Die Schatten nehmen aus zwei Gründen an der nemlichen Färbung Theil, erstlich, weil es keinen Schatten giebt, der nicht reflex sey, und wenn er es nicht nicht wäre, so würde er vollkommne Finsterniß, d. i. reines Schwarz, und ohne Farbe seyn; zweitens, weil, wenn dies geschehen könte, diese Finsterniß mehr oder weniger von dem allgemeinen Ton annehmen müßte, weil die Luft, die darüber geht, oder beßer zu reden, die zwischen den Augen und dem Gegenstand, den man sieht, hindurch geht, eine Art von Hülle, oder Decke des Tons der allgemeinen Harmonie machen wird. Eben so, wenn ein Gemähld Gegenstände vorstellen soll, die von dem Tag ohne Sonne beleuchtet sind, oder von dem Licht der reinen Luft eines Fensters gegen Norden, wird die Harmonie himmelblau seyn, und es müßen die nemlichen vorher angegebenen Regeln befolget werden, und so muß man auch bei den andern Lichtern zu Werk gehen, es sey von Morgen, oder von Abend. Bei aller Harmonie aber ist es noth-

wendig genau zu bemerken, welche Farben dem Ton der Harmonie am meisten entgegen gesetzt sind, und solche Farben in das Vorderste des Gemähldes zu bringen, damit sie auf diese Art mehr voraus, und abgesonderter erscheinen; doch versteht sich's, daß man sie zu ihrem stufenweisen Abfall mit andern vereinigt, so wie ich schon vorher gesagt habe; und so muß auch die Farbe, die am meisten Zusammenstimmung mit der allgemeinen Harmonie hat, in die hinterste Fläche gebracht werden, weil sie sich von sich selbst in dem Ganzen verlieren wird.

Aus diesen Ursachen muß allso der Mahler ein besonderes Studium daraus machen, den Werth, und die Beschaffenheit der Farben genau kennen zu lernen. Daraus wird er alsdann einsehen können, daß, wenn ich z. B. sage, Gelb sey seiner Natur nach eine lichte Farbe, es eine Folge davon ist, sie dahin zu stellen, wo das Licht nach den Regeln glänzen soll, die ich im folgenden Abschnitt angeben werde. Das Dunkle ist geschickter, vorausgestellt zu werden, als das Licht, deswegen, weil die Luft alle dunkle Körper beleuchtet; und aus dem nemlichen Grund kann man einsehen, daß der Mahler wenig Luft zwischen seine Augen, und den vorgestellten Gegenstand gebracht haben

muß; welches sich nicht so deutlich bei hellen Dingen beweisen läßt, weil die ganze Hellung, die in das Gemählde komt, in Vergleichung mit dem Sonnenlicht noch immer schwach erscheinen wird. Es haben deswegen geschickte Meister immer in dem vordern Theil ihrer Gemählde ein dunkle Maße auf der ersten Fläche angebracht.

Roth ist die lebhafteste, aber zu gleicher Zeit auch die am wenigsten feine Farbe, weil sie ihrer Natur nach keine Verbindung weder mit dem Licht, noch mit der Finsterniß hat. Doch läßt sie beides zu, indem sie aber von ihrer Reinigkeit verliert, wie ich vorher gesagt habe. Man muß sie also dahin stellen, wo die glänzendsten, und am meisten hervortretenden Theile hinkommen müßen, weil sie ihrer Natur nach nicht weit zurückgestellt werden kann, ohne mit Violet, oder Goldgelb vermischt zu werden. Wenn man sie an den lichten Theil des Gemähldes bringen wollte, so könte es geschehen, ohne sie mit Weis zu vermischen, weil sie sonst immer undurchsichtig, rauh und gemein bleiben wird.

Himmelblau ist eine ihrer Natur nach undurchsichtige Farbe, und muß in dunkle Stel-

len der Zusammensetzung gebracht werden. Alsdenn muß man sich aber hüten, sie mit Weis zu vermischen, welches immer eine Luftfarbe hervorbringen würde, die, anstatt herauszuheben, mehr zurückziehen, und ihr die Stärke ihrer Eigenschaft verlieren laßen würde.

Goldgelb kann aus eben diesen Ursachen an lichten, und hervortretenden Stellen gebraucht werden.

Grün ist die sanfteste Farbe, weil sie aus einer lichten, und einer finstern zusammengesetzt ist; und deswegen macht sie eine sehr angenehme Mittelfarbe.

Die beiden äusersten Farben, d. i. Weis, und Schwarz werden auf die nemliche Art gebraucht, weil sie alle Farben vernichten, indem sie keine eigne haben; und aus diesem Grund können sie dem verständigen Künstler zur Zusammenstimmung der entgegengesetztsten Farben dienen. Ich könnte hierüber viele Beispiele anführen, will aber nur zwei der ausgezeichnetsten wählen. Rembrand hat mit den Schatten die allerunvereinbarsten Farben zusammengestimt, indem er nur eine Stelle dieser Farben erleuchtet lies, und die einen von den andern abson-

derte; und wenn die Zusammensetzung ihn nöthigte, sie an einander zu bringen, so beleuchtete er künstlich die eine, und verdunkelte die andre; denn wenn er sie zusammenvereinigt hingestellt hätte, so würde er nichts als Licht, und Schatten nach den Regeln des Helldunkels dargestellt haben. Baroccio im Gegentheil hat in seine Gemählde eine liebenswürdige Harmonie gebracht, indem er alle Farben mit Weiß beleuchtete, womit er ihnen ihre Lebhaftigkeit benahm; und durch dies Mittel vereinigte er die widerstreitendsten Farben, und bewürkte, daß sein Gemähld ein sehr erhabenes, und gut zusammengesetztes Helldunkel machte. Um endlich eine Idee von dem Geschmack dieser beiden Mahler zu geben, so sage ich, daß Rembrand alle seine Gegenstände mahlte, als wenn er sie in einer Höhle gesehen hätte, wo nur ein kleiner Lichtstrahl hineinfiel, um seine Harmonie aufzufrischen, ohne mehr Licht zu geben, als einer, der in der Nähe ist, nöthig hat, um die Farben van einander zu unterscheiden. Baroccio im Gegentheil scheint alle seine Geschichten in der freien Luft, oder in den Wolken gesehen zu haben, wo er zwischen den Lichtern, und Reflexen oder Wiederscheinen fast gar keinen Schatten lies; und durch den Ueberfluß der

Hel-

Hellung allein bildete er ein glänzendes Gemählde.

Ich glaube deswegen, daß verständige Mahler von diesen zweien Arten von verschiedenem Geschmack jede an ihrem Ort gebrauchen müßen; allein unter beiden entgegengesetzten scheint Rembrand doch mehr Werth zu haben, als Baroccio; denn der Geschmack von jenem kann in der Natur gefunden werden, des Baroccio Geschmack aber ist nur in der Einbildungskraft; allein jede Sache, die man dichtet, muß sich auf die Wahrheit gründen, wie dies der philosophische Dichter sagt:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Dichtungen zum Vergnügen müßen der Wahrheit so nah als möglich, kommen.

Ich habe gesagt, daß man mit drei Farben alle Färbungen hervorbringt. Die reinen Farben sind von mehr Werth, und Lebhaftigkeit, als die gemischten; man muß sie allso in die Stelle bringen, die im Gemählde am sichtbarsten, und scheinbarsten werden soll, sich auch hüten, sie in den Grund eines Gemählds oder einer Gruppe zu bringen. Zwei reine Farben bequemen sich selten zusammen; denn so wie jede Schönheit nur eine verborgne Mannigfaltigkeit

ist, so wird folglich bei zwei reinen Farben eine dritte erfordert, um sie zu vereinigen, sonst würde Mannigfaltigkeit, aber nicht Vereinigung da seyn. Drei einfache Farben werden auch niemahls eine angenehme Würkung thun, doch werden sie weniger unangenehm, als zwei allein seyn. Dies versteht sich im Allgemeinen von Farben, die den nemlichen Grad von Stärke, und Reinheit haben; denn ich habe schon vorher gesagt, daß, wenn man eine Sache ganz Hell, und die andre ganz Dunkel mit Weiß und Schwarz macht, dies Helldunkel, aber nicht Harmonie hervorbringen wird.

Um also die Farben gut zu verbinden, muß man bemerken, daß von dreien, zwei vermischt werden, um eine Zusammensetzung herauszubringen, und daß die Dritte rein gelaßen werden müße. Auf diese Verfahrungsart wird man Vereinigung, und Mannigfaltigkeit bekommen. Sollte es nöthig seyn, zwei allein zu gebrauchen, so vermischt man mit den zweien die dritte. Z. B. werden Violet, und Gelb immer gut vereinigt werden kommen, wenn auf Violet Himmelblau stark aufgetragen wird. Wenn Roth auf Gelb recht stark aufgetragen wird, so entsteht eine grünlichte Farbe.

Roth,

Roth, und Grün zusammen vereinigt wird gut von statten gehn; auch Himmelblau und Goldgelb wird sich gut gebrauchen laßen, aber mit der Bemerkung, daß Roth, und Gelb zu lebhaft ist in Vergleichung des Himmelblauen, welches fast Dunkel ist. Daher muß man die Lebhaftigkeit des Goldgelben, durch das Gleichgewicht des Schattens von Himmelblau mildern. Aus diesem Grund wird etwas grünlichtes Himmelblau, und Zinnober, die eine Art von Aurorafarb machen, zusammen vereinigt immer sehr gut thun. Und nach diesen Regeln können alle Farben sehr geschickt so verändert werden, daß sie weder rauh, noch hart erscheinen. Unter dieser Regel wird nicht nur die Bekleidung begriffen, und andre gefärbte Dinge, sondern auch die Gründe, und das Fleisch.

Ich empfehle den Mahlern, vor allen andern immer die Hauptsachen bestimt zu vollenden und sich es zu einem Grundsatz zu machen, daß die Regeln dazu dienen müßen, das Schöne der Natur darzulegen, nicht aber das Gegentheil zu thun. Ein Mahler muß die Geschichte des Gegenstands, den er darstellen will, fleißig lesen, und studieren, um zu wißen, welches Licht, welche Zeit, welchen Tag, und welche Personen er in seine Scene bringen müße; und

in welchem Jahrhundert die Begebenheit sei; denn es würde freilich sehr unschicklich seyn, einen König in Kleidern zu mahlen, die abgetragen, oder von vermischten Farben nach Harlekinsart sind; so wie es eben auch unschicklich seyn würde, ein junges Mädchen in finstern Kleidern, einen Jüngling mit starken Farben, und einen Helden mit Rosenfarb zu machen; die Soldaten und Mörder des Heilandes in französischer Montur mit einem Huth nach Preusischer Mode; oder einen Philosophen in schilrichten Kleidern von lebhaften Zeuchen von Safft, und durchsichtigen Farben. Endlich würde es ungeschickt seyn, eine Versammlung, oder ein Fest der Götter im nachgeahmten Kolorit des Rembrands zu mahlen, so wie es ebenfals abgeschmackt seyn würde, den Aeneas in der Unterwelt im Geschmack des Baroccio darzustellen. Denn ein melankolischer Gegenstand, muß dem, der ihn ansieht Traurigket einflösen, und folglich darf er nicht aus lebhaften, und muntern Farben bestehen; die Gegensätze müßen mit einfachen, und dunkeln Farben gemacht werden; das Licht darf nicht von einem heitern Tag noch von angenehmer Harmonie seyn; die Hellungen müßen an einer einzigen Stelle konzentrirt werden, und dürfen weder viel

noch zerstreut seyn, wie ich anderwärts sagen werde.

## VII. Abschnitt.

## Von der Zusammensetzung.

Die Komposizion, Zusammensetzung hat viele Stücke nöthig. Erstlich muß sich der Mahler die Geschichte wohl vorzustellen wißen, nachdem er sie vielmahls gelesen, und gut auswendig gelernet hat. Auch darf er nicht mit blosen auserlesenen Stellen zufrieden seyn, sondern muß die ganze Geschichte studiren, um die Charaktere aller Personen, die er vorzustellen hat, kennen zu lernen. Dies kann aber nicht ohne Untersuchung ihrer ganzen Lebensgeschichte geschehen, um beurtheilen zu können, mit welcher Absicht die Handlung, die vorzustellen ist, unternommen worden sei. Denn auch ein unwürdiger Mensch kann eine gute Handlung thun; der Mahler aber muß demungeachtet den Charakter durchscheinen laßen, es sei in der Figur, oder in der Fisionomie der Person, oder durch Anzeige des Beweggrundes, der ihn handeln machte. Auch muß man sich in die Zeit, an den Ort, und in die Gebräuche der

Völker versetzen, die dargestellt werden, und ihnen die eigenthümliche Kleidung der Nazion, und des Jahrhunderts geben, in welchem sie lebten. Im Fall, daß man keine Denkmahle davon in Büchern finden könne, die sie angeben, so muß man sich bemühen, die Nazionen kennen zu lernen, von welchen sie ihre Gebräuche, ihre Gesetze, ihre Waffen hergenommen haben, oder wenigstens die entfernten, oder nähern Völker, woher sie die Gebräuche bekommen, als wie die Griechen von den Aegyptiern, oder die Römer von den Griechen ꝛc., und deswegen muß man auch die Schriftsteller lesen, die von ihren Hauptleidenschafften handeln, um sich einen richtigen Begriff von den Personen zu machen. Man kann auch in einigen Gelegenheiten aus den gegenwärtigen Gebräuchen Nutzen ziehen, weil alle Nazionen im allgemeinen im Grund der menschlichen Natur übereinkommen, und selten gänzlich unterschieden sind, wenn man die jetzigen Gebräuche mit den alten zusammen hält, die sich wenig von ihnen entfernen. Außerdem muß das besondere Land angegeben werden, entweder durch die Bäume, oder durch das Klima, oder durch die Flüße, oder durch das Meer, oder durch Gebäude von der eigenthümlichen Bauart, oder durch deßen besondern Geschmack in den Künsten. Denn es würde Ver-

kehrt-

kehrtheit, und Unsinn seyn den Apollo des Belvedere in ein Babylonisches Gebäude zu stellen, oder eine neuere Figur in die Märtyrer Geschichte eines Heiligen von tausend Jahren vorher zu bringen.

Auch muß man seine Gedanken auf die besondere Lage richten, um sich das Licht des Orts vorzustellen, so wie es dem Gegenstand zukomt, und das Hausgeräth, und die innre Architektur so einrichten, daß sie dem nemlichen Gegenstand angemeßen sei; überhaupt aber muß man bedenken, daß die Welt zur Zeit des Kain, oder Enoch nicht ganz die nemliche war, als zur unsrigen, daß man damahls nicht mit zusammengesetzten Säulenordnungen baute, und daß die Zierrathen und der Luxus damahls nicht in Gebrauch waren. Endlich muß man auch wissen, in welchen Jahrhunderten die Künste und Wissenschafften ersunden, oder wenn sie in einem Land eingeführet worden sind; wenn sie geblühet und die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht, und wenn sie angefangen haben, in Verfall zu kommen, bis sie endlich in die Barbarei versunken sind.

Es bleibt mir jetzt nur noch übrig, geradezu von den Regeln der Komposizion der Figur zu

reden.

reden. Die Regeln aber, welche bei jeder Figur zu beobachten sind, sind hauptsächlich: Der Kontrast, oder der Gegensatz der Glieder, der Ausdruck, das Schickliche, die Beschaffenheit, und das Alter der Personen.

Der Kontrast, oder Gegensatz der Glieder besteht darinnen, daß wenn man einen Arm hervortreten laßen will, man das Bein von der nemlichen Seite zurücktreten laßen muß; auch der andre Arm muß zurückgehen, unterdeßen daß das Bein von dieser Seite hervortritt. Beide Arme dürfen nicht auf gleiche Weise hervorgehen, weil man die beiden Beine nicht zurüktreten laßen kann, ohne die Figur fallen zu machen. Der Kopf muß sich auf der Seite neigen, wo der Arm erhoben ist, und sich auf der Seite umdrehen, wo die Hand am meisten hervorgeht.

Kein Glied muß einen rechten Winkel machen, und zwei Glieder dürfen niemahls unter sich parallel seyn. Eine Hand darf niemahls der andern ganz begegnen, und kein äuserster Theil in senkrechter, oder horizontaler Linie mit dem andern seyn; noch auch ein Fuß und zwei Hände, oder die Füße, und eine Hand sich so

begegnen daß sie eine gerade Linie machen; denn dies würde ein groser Fehler seyn.

Die Gruppe ist eine Vereinigung vieler Figuren, welche unter sich verbunden werden müßen. Man kann sie aus ungeraden Zahlen, als 3. 5. 7. ꝛc. zusammensetzen. Unter allen geraden Zahlen, aber sind diejenigen, welche aus ungeraden zusammengesetzt werden, die erträglichsten; die geraden doppelten aber können niemahls mit Grazie gebraucht werden. Von der ersten Reihe sind zum Beispiel 6. 10. 14. ꝛc. von der zweiten 4. 8. 12. ꝛc. Jede Gruppe muß eine Piramide bilden, und zu gleicher Zeit muß sie so viel, als möglich ist, in ihrem Relief (Erhabenheit) von runder Form seyn. Die grösern Maßen müßen in die Mitte der Gruppe kommen, indem man immer Sorge trägt, die kleinen Theile an den Rand zu bringen, um dadurch die Gruppen angenehmer, und leichter zu machen. Auch muß man Acht haben, daß man der Stellung der Gruppe die verhältnißmäsige Tiefe gebe, das ist, nicht die Figuren nach der Reihe stelle, damit durch die Mannigfaltigkeit der Gröse der Formen, der Spiele, und Zufälligkeiten des Helldunkels, die sich immer in dergleichen Fällen begegnen, ein gefälliges Ansehen bewürket werde. Auf gleiche Art

hat

hat man, wie ich schon vorher gesagt habe, darauf zu sehen, daß nicht viele äuserste Theile in geraden horizontalen, senkrechten, oder schiefen Linien da seien; daß kein Kopf dem andern horizontal, oder senkrecht begegne; daß kein äuserster Theil, als Kopf, Hände, Füße, eine reguläre Figur, als Dreieck, Viereck, Fünfeck ꝛc mache; daß nie zwei Glieder eine gleiche Entfernung unter sich haben; noch zwei Glieder, zwei Arme, zwei Beine der nemlichen Figur in gleicher Verkürzung, und endlich daß kein Glied wiederholt sei. Zeigt sich die äusere Seite der rechten Hand, so muß man an der linken die innre Seite sehen laßen, und immer Sorge tragen, die schönsten Theile zu zeigen, dergleichen im allgemeinen alle Gelenke sind, als der Hals, die Schulter, der Ellbogen, der Puls, die Seite, die Knie, die Schienbeine, der Rücken, die Brust. Diese Theile sind aus zwei verschiedenen Gründen schön, weil man an den äusersten Theilen vielen Ausdruck, und Wißenschaft zeigen kann, und weil die andern, als der Rücken, und die Brust des Menschen, die grösten, und die schönsten sind, um eine grose Maße von der nemlichen gefälligen Farbe, als das Fleisch ist, in eine Gruppe vereinigen, um den Augen sowohl in der Hellung, als im Dunkel eine angenehme Ruhe geben zu können.

Bei

Bei den weiblichen Figuren ist jeder nackte Theil sehr angenehm zu sehen, sowohl von vornen, als von hinten, diejenigen ausgenommen, die der Wohlstand verhüllt haben will. Doch muß man wißen, daß durch kunstreiche Verhüllung einiger Theile die Schönheit und Grazie vermehrt wird; denn es ist ausgemacht, daß eine nicht ganz entblößte Brust viel schöner erscheint; und das nemliche ist auch bei andern Theilen, die verdeckt mehr Reiz haben, als wenn man sie ganz blos sähe. Wer daher Nuditäten macht, die über alle Ehrbarkeit entblößt sind, erregt bei dem Anschauer nur geile Lust, ohne sich Ehre dadurch zu erwerben; denn die Kunst hängt nicht von solchen Dingen ab. Es sind zwei Ursachen, warum in der Mahlerei nackte weibliche Figuren beßer gefallen, als männliche. Die erste ist, weil ihr Kolorit gefälliger ist, und das Helldunkel runder erscheint, folglich auch die Maßen reizender sind; und aus diesem Grund wird ein schöner Jüngling allemahl beßer ins Aug fallen, als ein starker Mann. Die zweite ist, weil wir gemahlte nackte weibliche Personen leichter sehen können, als natürliche; daher sie uns weit idealischer scheinen, als die Körper der männlichen, die wir sehen können, wenn wir wollen. Es giebt auch noch eine dritte Ursache, die jeder errathen wird.

Sollte es nöthig seyn, mehrere Gruppen in Verbindung zu bringen, so beobachte man die nemliche Regel, die ich für eine Gruppe von ungerader Zahl der Figuren gegeben habe: man stelle nemlich eine ungerade Zahl von Gruppen in das Gemähld; im Fall aber, daß diese Zahl von Gruppen, oder Piramiden nicht Platz finden sollte, weil das Gemähld nicht gros genug ist, so kann man eine ganze Gruppe machen, und zwei halbe auf die Seiten stellen, indem man Sorge trägt, das vorgeschriebene Gesetz in Absicht der Tiefe, und Zahl der Figuren zu beobachten. Die Hauptfigur muß immer in der mittlern Gruppe seyn, und wenn mehrere Figuren gleich vorzüglich sind, so muß man sie alle alle nah an die Mitte zu bringen suchen, und immer in die zweite Fläche, nie in die erste, damit man sie von den andern Gegenständen umgeben sehen, und machen könne, daß sie sich unter diesen durch Hülfe des Helldunkels, und der Perspektiv auszeichne. Auch muß die Zusammensetzung im Allgemeinen immer einen halben Zirkel machen, er sey aus, oder eingebogen (konkav, oder konvex) weil man auf beide Arten das Hauptsächlichste, und glänzendste bequem in die Mitte setzen kann.

Außerdem muß man im allgemeinen auf die Mannigfaltigkeit Rüksicht nehmen, das ist, darauf, daß man alle die schönsten Theile des Stücks im Ganzen, und in den Figuren sichtbar mache, doch ohne in den Fehler zu fallen, daß man immer nur gewiße Theile zeigt, und andre bedeckt. Die Mannigfaltigkeit ist eine sehr wesentliche Sache, und um sie zu erreichen, muß man darauf Acht haben, daß man alle die schönsten Theile des ganzen Stücks, und einer jeden Figur insbesonders sichtbar mache, aber ohne in den entgegengesetzten Fehler zu fallen. Wenn es geschehen kann, so muß man in die Zusammensetzung Personen von beiden Geschlechtern, und von jedem Alter bringen; denn dies wird eine angenehme Mannigfaltigkeit im Ausdruck, und in der Handlung hervorbringen. Außerdem muß man Sorge tragen, daß Symmetrie, und Gleichgewicht zwischen dem einen Theil des Gemählds, und dem andern sei, doch ohne daß ein Gewicht über oder gegen das andre in horizontaler, oder perpendikularer Linie gesetzt werde.

# VIII. Abschnitt.
## Von der Grazie.

Grazie läßt sich fast unmöglich beschreiben; ich werde deswegen nur allso von derselben reden, daß ich ihre Würkungen beschreibe, die sie in der Kunst hervorbringt. Gewiß ist es, daß sie weder in den Farben, noch in den Formen, noch im Helldunkel so besteht, daß sie jedes dieser Stücke abgesondert nimmt; doch ist sie in allen diesen Stücken zusammenvereinigt auf die Art, daß wenn etwas davon fehlt, nicht mehr Grazie vorhanden ist. Viele verwechseln sie mit der Schönheit, da diese nur ein Theil davon ist, der in den Formen seinen Sitz hat. Andre setzen sie mit gleichen Irrthum in die Harmonie, welche nur mit den Farben Verbindung hat, und das letzte Stück ist, weil sie erst das Helldunkel braucht, um sich sichtbar zu machen. Doch hat die Grazie auch im Helldunkel ihren Sitz, weil es dieSache deßelben ist, die Ründung, und das Erhobene der Dinge zu zeigen. Demungeachtet erkennen wir, daß man ohne diese drei Stücke in dem Gemähld keine Grazie erlangen kann, und viel weniger noch ohne die Mannigfaltigkeit. Daher sehen wir, daß so schön auch eine Sache ist, sie doch, wenn sie allein ist, keine Grazie haben kann; weswegen

gen die Schönheit eine der Grazie untergeordnete Beschaffenheit ist.

Es ist allso die Grazie, nach meiner Vorstellung von zwei Arten, eine natürliche, und einfache, und eine zusammengesetzte. Die von der ersten Art kann in allen Dingen gefunden werden, und gränzt mit der Schönheit zusammen; die andre entsteht aus der Vereinigung mannigfaltiger Dinge, welche die Grazie der ersten Art an sich haben, und durch besagte Vereinigung eine dritte Sache bilden, die weder Schönheit, noch Harmonie ist, und die uns bezaubert, indem sie alle andre Stücke blos in zufällige verwandelt.

Ich sage weiter nichts von ihrem Wesen, und gehe weiter zu erklären, wie sie der Mahler erlangen kann. Alle Dinge, die gemacht werden können, haben Form, Farbe, und folglich auch Helldunkel, Licht, und Schatten. Um sie allso mit Grazie darzustellen, ist es nöthig, iedem von diesen Stücken viele Mannigfaltigkeit an sich selbst zu geben, und dadurch wird man Grazie erlangen; doch muß man dabei darauf sehen, daß man nicht gleiche Mannigfaltigkeit in jedes dieser Stücke bringe, denn alsdenn würde sie aufhören, wahre Mannigfaltigkeit

faltigkeit zu seyn, und es würde der Grund zur Grazie fehlen.

Dies kann durch den Entwurf eines einfachen Kontorns, oder eines einfachen Buchstabens bewiesen werden; denn wenn man ihm Mannigfaltigkeit in Stärke, und Feinheit giebt, so wird er eine Grazie bekommen können, die er nicht in seiner Form hat, wie man dies sehen kann, wenn man ihn von schöner Form, aber mit an Stärke, und Dicke gleichen Linien zeichnet. Folglich besteht die Grazie hauptsächlich in der Mannigfaltigkeit.

Aus eben diesem Grund der Mannigfaltigkeit geben uns auch neue Dinge Vergnügen, die uns nachher dadurch, daß sie uns gewohnt werden, nicht mehr so sehr ergötzen, indem sie das Verdienst der Mannigfaltigkeit verlieren; und aus eben der Ursach sind alte Leute weniger empfindlich für das Vergnügen der Neuheit, weil sie schon so viel gesehen haben, daß sie gar nicht mehr, oder doch sehr selten Mannigfaltigkeit finden.

Um also Grazie in das Gemähld zu bringen, und vermittelst derselben unsre Sinne zu

reitzen,

reitzen, muß den Augen Mannigfaltigkeit dargestellt werden. Denn auf diese Art wird man dem Anschauer das Vergnügen der Neuheit geben, indem man ihn eine Sache durch die andre vergeßen macht, ihm den Eckel benimt, der von dem Anhaltenden herkommt, und ihm das merkwürdigste bei der Mannigfaltigkeit selbst bemerken läßt; so wie wir dies bei einem Blumenstraus wahrnehmen, in dem eine Rose z. B. sich unter vielen andern kleinen Blumen auszeichnet, die in einem Augenblick das Grose vergeßen machen, so daß der Blick immer von einem Gegenstand auf den andern geht, indem er immer Neuheit durch die Mannigfaltigkeit verschiedener Dinge genießt, von welchen jedes seine natürliche Grazie an sich hat.

## IX. Abschnitt.

## Von der Grazie im Kontorn.

Die Grazie des Kontorns besteht in dem, was wir Eleganz nennen, welche nichts anders ist als die Leichtigkeit vereinigt mit der Mannigfaltigkeit der Formen. Eleganz kann auch da gefunden werden, wo keine Korrektheit

ist; denn diese komt mit der Schönheit überein, und jene mit der Grazie. Um dies zu erläutern, werde ich das Beispiel der drei berühmten Mahler, des Correggio, Caravaggio, und Rubens anführen, welche in gleichem Grad von der strengen Schönheit, oder wenigstens von der Korrektheit entfernt, in Absicht der Grazie aber, und Eleganz unendlich verschieden sind. Caravaggio hatte weder Mannigfaltigkeit, noch Korrektheit, und daher ist seine Zeichnung nicht viel werth. Rubens war ohne Schönheit, und ohne alle Korrektheit, hatte aber mehr Mannigfaltigkeit, als der erstere; weswegen er erträglicher ist. Corregio besaß ungeachtet einiges Mangels an Korrektheit, solche Mannigfaltigkeit, Eleganz, und Grazie, daß er jenen Mangel vergeßen macht; und mit diesen Vortheilen hat er einen besondern Geschmack der Zeichnung hervorgebracht, welcher der edelste, und schönste seyn würde, wenn er nicht den Febler einiger Einförmigkeit hätte; und dies war es, was die Caracci noch mehr annahmen.

Es muß also in der Zeichung die Eleganz von der Grazie unterschieden werden, weil diese eben in der Vereinigung der Eleganz mit der

Man-

Mannigfaltigkeit besteht, und wenn eines von diesen zwei Stücken fehlt, es sey, welches es wolle, nicht mehr Grazie genent werden kann. Die Eleganz besteht in der Vermeidung alles äusersten oder entgegengesetzten in den Formen, und in einem gewißen Gleichgewicht zwischen den konkaven, und konvexen Kontornen. Rubens misbrauchte die konvexen Linien, welche die Formen schwehr, und gemein machen. Corregio im Gegentheil vereinigte die konvexen, und konkaven Kontorne in solchem Verhältniß, daß er die gröste Eleganz, und Leichtigkeit erreichte. Caracci wuste in der Nachahmung davon dieses Gleichgewicht nicht beizubehalten, und verfiel zusehr ins Konvexe.

Alle diese Bemerkungen können bei den alten Statuen gemacht werden. Ohne aus dem Pallast Farnese herauszugehen, darf man nur den verschiedenen Geschmack bemerken, der zwischen dem berühmten Hercules des Glykon, und zwischen dem ihm zur Seite; zwischen den originalen Theilen des erstern, und denjenigen ist, die neuerlich wieder an ihm ergänzet worden sind. Eben diese Bemerkung kann man bei der Flora des nemlichen Pallasts, und bei dem Commodus machen, dem alle

Eleganz fehlt. Der Hercules, welcher im hohen Geschmack ist, erscheint ungeachtet seiner Gröse, und Stärke, von weiten außerordentlich leicht, und die andern Statuen, wiewohl sie weniger gros und stark sind, scheinen schwehr, und gemein. Auch kann die nemliche Bemerkung wiederhohlt werden, wenn man die übrigen Statuen vom ersten Rang, den Apollo, Laocoon 2c betrachtet; man wird da den Unterschied zwischen dem Griechischen und denjenigen, Geschmack finden, welcher der Römische heißt, bei dem man immer eine Art von Härte, und einen Mangel der Eleganz findet.

Wenn Domenichino diesen Theil der Kunst in seiner Gewalt gehabt hätte, so würde er ganz vortreflich seyn; allein der Mangel der Eleganz ist ihm zu grosem Nachtheil. Raffael würde im höchsten Grad elegant geworden seyn, wenn er sich ein wenig geründeter gehalten hätte, d. i. wenn er in einigen Theilen seine geraden Linien nicht zu sehr verlängert hätte. Doch war er vorzüglich in dem Verhältniß der Mannigfaltigkeit der Linien, und ohne jene Unvollkommenheit würde er den Alten vom ersten Rang beigekommen seyn. Eben daher komt es auch, daß er in den zärtlichen Figuren von

Mäd-

Mädchen, und Knaben weniger glücklich war, im Gegentheil aber ganz bewundernswürdig im Ausdruck der nervichten Natur der Alten, der Philosophen, der Apostel ꝛc; wenn er aber Grazie zeigen wollte, so verfiel er ins runde, und platte. Michelangelo darf bei dem Abschnitt von der Eleganz nicht angeführet werden, weil er sie nicht genug kannte; und da diejenigen die ihm nachahmen wollten, in diesem Stück noch fehlerhafter sind, als er, so ist es unnöthig, von ihnen Meldung zu thun. Man muß es zur allgemeinen Regel annehmen, daß ohne Mannigfaltigkeit keine Eleganz seyn kann; und wiewohl mancher gut ründet, so wird er doch diesen Zweck nie erreichen, wenn er nicht seine Ründungen mit den übrigen Formen in das Gleichgewicht bringt; welches der Hauptfehler des Rubens war. Ueberhaupt zerstört jede Form, die zu oft wiederhohlt wird, die Eleganz; und im Gegentheil erreicht man diese, wenn man mit den Formen abwechselt, ehe sie vollkommen vollendet werden; den wenn dies schon geschehen ist, so würde man zwar Mannigfaltigkeit, aber nicht Eleganz hervorbringen. Wenn man daher z. B. eine runde Form machen soll, so muß man; ehe der halbe Zirkel vollendet wird, die krumme Linie ein wenig biegen, und sie mit

einem stumpfen Winkel endigen. In der Natur, die dem Mahler zum Muster dient, ist nichts vollkommen rund, noch vierecktigt, sondern alles ist beständige Abwechselung der Figuren. Die übrigen Umstände, die mit dem Kontorn übereinkommen, gehören zur Zusammensetzung, und werden in diesem Abschnitt angegeben werden.

## X. Abschnitt.

### Von der Grazie im Helldunkel.

Da wir die Grazie in die elegante Mannigfaltigkeit gesetzt haben, so wollen wir nun auch sehen, wie sie in dem Helldunkel zu suchen sei. Es ist gesagt worden, daß auch im Helldunkel die Maßen von Licht, und Schatten von verschiedener Stärke, und Gröse seyn müssen. Macht man sie auf diese Art, so werden sie Mannigfaltigkeit, und folglich auch Grazie hervorbringen müßen. Wir wollen etwas umständlicher davon reden.

Man trage Sorge, ein Hauptlicht zu wählen, und es an den Ort zu stellen, den man

sichtbarer, und glänzender machen will; habe auch darauf Acht, daß in dem ganzen Gemähld kein anderes änliches Licht von gleicher Stärke sei. Thut man nun das nemliche auch mit den Schatten, so wird man viel Grazie in dem ganzen Gemähld erhalten.

Ist dies geschehen, so müßen die Mitteltinten in verschiedenen Graden so vertheilt werden, daß sie dazu dienen, die genanten zwei grösern entgegengesetzten Maßen glänzender zu machen. Man sei hier aufmerksam, sich nicht von einem gewißen falschen glänzenden Helldunkel blenden zu laßen, welches schon viele Mahler betrogen hat, weil es den Dingen viele Erhabenheit, und Stärke giebt, das ist, starke Gegensätze macht, indem es zwei äuserste Dinge, dergleichen die gröste Hellung, und das gröste Dunkel ist, mit einander verbindet. Dies zernichtet alle Grazie, und die Würkung der Mitteltinten; und was noch mehr ist, so macht es, daß selbst das Kolorit die Grazie verliert. Denn die beiden entgegengesetzten, Weiß, und Schwarz, sind, wie ich schon gesagt habe, keine wahre Farben; und, um einem Gemähld Grazie zu geben, müßen alle Dinge, die darinnen sind, mehr, oder weniger sichtbar seyn,

damit

damit eine vollkomne Mannigfaltigkeit entstehe, worinnen die Grazie besteht. Dies kann aber ohne grose Aufmerksamkeit bei der stufenweisen Verminderung (Degradazion) der Hellungen, und der Dunkel nicht erreicht werden.

Auch hat man den Werth der Farben zu beobachten, wie im Abschnitt vom Kolorit gesagt worden ist; denn da jede Hellung weit angenehmer ist, als das Dunkel, so muß man die Grazie einer Miene, oder hellen Bekleidung nicht dadurch vernichten, daß man ein starkes Dunkel entgegensezt, in der Absicht, jenem mehr Stärke zu geben; so wie dies gewöhnlich so viele Mahler thun, und auch Guercino es gethan hat. Man muß also jedem Ding seinen Charakter, und eigentlichen Werth erhalten, und sogar bis auf das helle Fleisch immer übereinstimmende Schatten geben, zum Grund aber noch mehr abfallende Dinge nehmen, indem man so die Vereinigung und Mannigfaltigkeit erhält; denn es würde lächerlich seyn, ein weises Gewand mit ganz schwarzen Schatten zu machen, da diese Farbe weder ihre Natur, noch ihr eignes Helle und Dunkle verändern kann.

Der

Der erste Grund, warum helle Dinge uns gefallen, komt von der Natur selbst. Das Helle gleicht dem Licht, welches uns zu vielem dient. Daher sind die Mahler, welche in ihren Arbeiten düster sind, es auch in ihren Ideen, und in ihrem Charakter, weil dies alles im Temperament ist.

Man muß daher den Gemählden alle mögliche Munterkeit geben; und erfordert es die Nothwendigkeit, einen melankolischen Gegenstand in freier Luft vorzustellen, so habe man darauf Acht, das Licht sehr von der Seite kommen zu laßen, damit es vielen Schaden hervorbringe.

Ueberhaupt kann man ohne Ausdruck keine Eigenschaft der Natur erhalten, und ohne diese keine Schönheit, ohne Schönheit aber gibt es keine Grazie. Zeichnet man daher z. B. ein Frauenzimmer, wie eine Mannsperson, sie sei auch noch so schön, so wird jenes nicht die Eigenschaft der Natur, noch die den Gegenstand zukommende Schönheit, noch Grazie haben.

# XI. Abschnitt.

## Von der Grazie in der Zusammensetzung.

Ich habe mehrmahls gesagt, daß in allen Theilen die Mannigfaltigkeit die Grazie bildet; jetzo will ich erklären, wie man diese Mannigfaltigkeit in der Zusammensetzung erlanget. Es ist also zu bemerken, daß die Mannigfaltigkeit in Vereinigung mit den übrigen Stücken seyn muß, von welchen ich gesaget habe, daß sie zur guten Zusammensetzung nothwendig sind; und es muß besonders auf diejenigen Rücksicht genommen werden, bei welchen die Mannigfaltigkeit kein Hinderniß findet; denn die Malerei ist sehr frei, und man kann aus allen Dingen Nutzen ziehen. Der ganze Fehler so vieler Mahler, die nicht mit dem Geschmack Ueberlegung verbinden können, komt daher, daß sie mehr Fleiß auf das Zufällige wenden, als auf die Hauptsachen. Um dies zu vermeiden, muß man darauf aufmerksam seyn, immer vor allen andern Dingen die Hauptfigur anzulegen, und ihr alle das Edle, und Eigenthümliche zu geben, das ihr Charakter erfodert. Von da geht man weiter, die Hauptfigur

figur jeder Gruppe anzuordnen, und sogleich jede andre Figur insbesondere; indem man aber immer darauf Acht hat, keine Sache anzufangen, so lange noch eine andere Hauptsächlichere übrig ist. Auf diese Art zu verfahren macht man den Geist geschickt, alle Theile mit Unterscheidung zu faßen, und man bemerkt leicht, wenn man in einen Fehler, oder in Wiederholung verfallen ist. Ist jenes geschehen, so untersuche man das Ganze, und sehe, ob alle für die Zusammensetzung festgesetzten Regeln da beobachtet worden sind; alsdenn wird man gewiß die nöthigen Eigeuschaften der Natur, und die Mannigfaltigkeit darinnen enthalten finden, weil alle Stücke von einander abhängen.

In jedem Gemähld muß man so viel, als möglich Sorge tragen, jede Art von Alter, von Geschlecht und von Zustand, und die verschiedenen Eindrücke hineinzubringen, welche die äussern Dinge da verursachen können. Auf diese Art wird man Eigenschaft der Natur, und mit derselben die Mannigfaltigkeit, Schönheit, und endlich Grazie erhalten. Fügt man noch die-

sem für jede Figur die Kleidung hinzu, die mit ihrem Stand, Geschlecht, und Alter überein-kommt, so daß man dabei die Regeln des Hell-dunkels, der Zeichung ic beobachtet, so wird man in dem Gemählde eine bewundernswürdige Mannigfaltigkeit von besondern Schönheiten be-kommen, deren Vereinigung das schönste Schau-spiel und die vollkommenste Grazie in sich faßen wird.

In Absicht des Eigenthümlichen der Natur muß man bemerken, daß wenn irgend ein Ge-genstand gemahlt werden muß, der an sich keine Grazie hat, es nothwendig ist, diese ihm da-durch zu geben, daß man diejenigen Theile, die an ihm dazu am bequemsten sind, schöner, und sichtbarer mache. Es giebt z. B. nichts häß-lichers unter den menschlichen Figuren, als die Satyren, Faunen, Centauren, und Tritonen, und demungeachtet kann man, ihnen Schönheit und Grazie geben, indem man das Eigenthüm-liche ihrer Naturen studiert. In den mensch-lichen Theilen eines Centauren, kann man die

Stär-

Stärke eines Pferds zeigen, indem man das Gebein stärker einzeln darstellt, als bei einem Menschen. Bei einem Satyr kann man die Trockenheit seiner Bocks-Natur sichtbar machen; bei einem Triton, die Leichtigkeit, und Feinheit seiner Haut, sein zähes, schleimichtes Wesen und an den Muskeln den Mangel der warmen Substanz, die von dem Blut herkomt, und in blutreichen Thieren die Adern, und das Fleisch aufschwelt. Das nemliche versteht sich auch von allen andern Dingen, bei welchen man die Eigenschaften der Natur beobachten muß, und dadurch Vereinigung der Mannigfaltigkeit erreichen wird, woher die Grazie entsteht.

## XII. Abschnitt.

### Von den Proporzionen oder Verhältnißen des menschlichen Körpers.

Es giebt außerordentlich viele Beschreibungen, und Angaben der Proporzionen des menschlichen Körpers, aber kaum eine stimt mit der andern überein. Diejenigen, welche ich ge-

sehen habe, sind eben nicht sehr deutlich, und ich glaube nicht, daß sie den Mahlern einen richtigen Begriff geben können. Außerdem haben einige Schriftsteller die Zusammenfügungen, die eine einförmige Proporzion in den Figuren hervorbringen könten, allzusehr eingeschränkt. Andre, unter welchen Albrecht Dürer ist, haben eine grose Menge, und Mannigfaltigkeit von Proporzionen angegeben; allein diese dienen zu nichts, als etwan nur für den, welcher jenes seinen Geschmack nachahmen will. Ich will allso auch über diese Materie etwas sagen, was für jeden Geschmack brauchbar seyn kann, indem ich die Natur, und Kunst dabei zum Grund lege.

Gewöhnlich theilt man die Figur in eine bestimte Zahl von Köpfen, oder Gesichtern ein; allein diese Methode ist nur für Bildhauer brauchbar, nicht aber für Mahler, welche niemahls die richtige Gröse der Köpfe sehen, weil die Perspektiv wenigstens ein Drittheil des vierten obern Theils davon verbirgt; und kann die Breite der Glieder nicht mit solcher Genauig-

keit gemeßen werden, als sie die Bildhauer meßen, weil sie auf der ebnen Oberfläche mager, und schmal erscheinen würden in Vergleichung deßen, wie sie sich im Perspektiv zeigen. Denn da wir alle Dinge mit zwei Augen sehen, so erscheint uns auch ihr Kontorn gröser, als der rechte Durchmeßer. Und dies erfolgt in der Natur, so wie bei den Statuen, aber nicht so in der Mahlerei. Dies beobachteten auch die Alten; daher sehen wir, daß die Glieder in den Basreliefs dicker sind, als an den Statuen; ich meine die schönen Basreliefs verglichen mit den gleichzeitigen Statuen.

Der Mahler muß unendlich mehr Mannigfaltigkeit gebrauchen, als der Bildhauer, und folglich hat er weniger Zwang. Raffael, der in gewißem Verstand uns nur den Geschmack der Alten des zweiten Rangs vervielfältigte, indem er ihn mit einer gewißen Wahrheit vereinigte, welche die Bildhauerei nicht hat, bediente sich, es sey nach Regeln, oder aus Geschmack, jeder Art von Proporzionen, ohne sich für die eine vor der andern bestimmen zu können, und

ich

ich kenne eine Figur von ihm, die wenig mehr, als sechs und einen halben Kopf hält; eine Proporzion, die bei keinem andern, als dem Raffael zu dulden seyn würde.

Die Einrichtung des menschlichen Körpers hat eine solche Symmetrie, daß sie zugleich die Idee von seiner Bewegung giebt. Und diese Uebereinstimmung der Glieder ist es, die man zu beobachten hat, um die Würkung hervorzubringen, welche Korrektheit der Zeichnung heißt. Ich will allso hiervon kürzlich etwas sagen, und das vortragen, was geschehen muß, um jene zu erreichen.

Wenn die Figur, die gemacht werden soll, bestimmt ist, so zeichnet man den Kopf nach willkührlicher Grösse, doch so, daß man dabei die Regel vor Augen hat, daß der gröste Kopf, der noch in der Mahlerei erträglich ist, der neunte Theil der Figur ist, der kleinste aber ein Sechstheil. Diese beiden Maase sind die zwei äusersten Grade, da das gewöhnliche ein Achttheil;

theil, oder Siebentheil ist. Hierauf macht man den Hals der Helfte des Kopfes gleich. —

---

Hier endigt sich dieser letzte Abschnitt unvollendet, und bleibt nur Fragment; die der Herausgeber der Italienischen Werke des R. Mengs aller Mühe ungeachtet, aus seinen hinterlaßenen Papieren ihn nicht hat ergänzen können. Anmerk. des Uebers. —

Staatsbibliothek Bamberg Bibl. des Histor. Vereins

von Winkelmanns sämtlichen Werken IV Bd Seit. 176.

Anton Raphael Mengs hat die Verhältnisse des Gesichts
von den schönsten Köpfen der Alten, und zugleich von der
schönen Natur genohmen, als eine Regel im Zeichnen
und im Arbeiten. Man ziehet eine senkrechte
Linie, welche in fünf Abschnitte getheilt wird:
der 5te Theil bleibt für die Haare; das übrige
von der Linie wird wieder in drey gleiche Theile
getheilt. Durch die erste Abtheilung dieser 3en
wird eine Horizontallinie gezogen welche mit
der senkrechten ein Kreütz macht; jene
muß zwey Theile, von den drey Theilen der Länge
des Gesichts, in der Breite haben. Von den
äussersten Punkten dieser Linie werden bis zum
äussersten Punkt des obigen fünften Theils
krumme Linien gezogen, welche von der eyförmigen
Gestalt des Gesichts das Spitzende desselben
bilden. Einer von den drey Theilen der
Länge des Gesichts wird in 12 Theile getheilt:
drey von diesen Theilen, oder das 4te Theil des
Drittheils des Gesichts, wird auf beiden Theilen des
Punkts getragen, wo sich beide Linien durchschneiden
und beide Theile zeigen den Raum zwischen beiden
Augen an. Eben dieser Theil wird auf beid. äussern
Ende dieser Horizontallinie getragen, und als die

bleiben zwey von diesen Theilen zwischen den Haaren und dem
äussern ~~Theil finde diese~~ Linie, und zwischen dem Theil
auf den Punkt des Durchschnitts der Linien, und
diese zwey Theile geben die Länge eines Auges an;
wieder ein Theil ist für die Höhe der Augen. Eben
das Maas ist von der Spitze der Nase bis zum Schnitt
des Mundes, und von diesem bis zu der Einbug des
Kinnes, und von da bis an die Spitze des Kinns.
die breite der Nase bis an die Lappen der Nüstern
hält eben ein solches Theil; die Länge des Mundes
aber zwey Theile, und ist also gleich der Länge der Augen
und der Höhe des Kinns bis zur Öffnung des Mundes.
Nimmt man die Hälfte des Gesichts bis zu den Haaren
so findet sich die Länge von dem Kinn, bis zu dem
Halsgrübchen.

# Firniß für Oelgemälde.

Hr. Dr. F. Lucanus in Halberstadt hat gefunden, daß ein aus dem Dammarharze bereiteter Firniß zum Ueberziehen der Oelgemälde weit besser als der Mastixfirniß ist, indem er nicht gelb wird, und fester haftet. Man löset hierzu einen Theil fein gepulvertes Dammarharz in der Kälte in 2 bis 2 1/3 Theil hellem Terpentinöl, und bestreicht sehr schnell, weil er bald trocknet, mit der wasserhellen Auflösung die Gemälde. Bey sehr trocknen Leinwandgemälden ist es gut, mehr Terpentinöl zuzusetzen. Damit überzogene Gemälde können ohne Schaden mit Wasser oder Branntewein gereinigt werden. Das Dammarharz giebt, in 2 Theil Mohnöl bey 40 Grad Wärme aufgelöset, auch einen bessern Retouchirfirniß als der Mastix, der auch ohne Zusatz von Bleizucker gut trocknet.

aus No 179 der Correspondent für Deutschland v. 28t Juni 1830.

# Anton Raphael Mengs

in der Geschichte der Kunst als der vortreflichste Künstler der neuesten Zeiten berühmt. Er wurde zu Aussig in Böhmen im Jahr 1728 geboren und gelangte bey einer äusserst strenge-n Erziehung einen hohen Gipfel der Vollkommenheit. Sein Vater Ismael, ein mittelmässiger Künstler, und ein Mann von der härtesten Gemüthsart hatte von jeher den Plan, seinen Sohn zu einem Künstler zu bilden, allein die Methode, welche er dabey einschlug war höchst sonderbar, seines strengen Charakters würdig, und konnte nur bei einem

Talent, wie das seines Vaters war, glücklich
auszuschlagen. Schon vom sechsten Jahr an
mußte der junge Mengs sich täglich und
stündlich im Zeichnen üben, ohne die seinem
Alter gemäße jugendliche Vergnügungen ge-
nießen zu dürfen; einige Jahre später unter-
richtete ihn sein Vater in der Oel- Miniatur-
und Email Mahlerey. Fast kein Augenblick
war ihm zur Erhohlung gegönnt; der Vater
gab ihm gewisse in der bestimmten Zeit kaum
zu vollendende Arbeiten auf, und züchtigte
ihn hart, wenn sie nicht fertig waren.
Ging der Vater aus, so schloß er seinen Sohn ein,
um jede mögliche Störung zu vermeiden. Auf
diese Weise hatte sich dieser in den ersten
Regeln der Kunst festgesetzt, als sein Vater
Dresden, wo er seßhaft war verließ, und
ihn im Jahr 1741 mit sich nach Rom führte

Von den Meisterwerken der alten Skulptur leitete er ihn zu den genialen Arbeiten des Michael Angelo in der Sixtinischen Kapelle übergehen, und endlich den göttlichen Rafael in seinen unsterblichen Werken im Vatican studieren. Früh führte ihn dann der Vater in den Vatican, ließ ihn dort bey einer Flasche Wasser, und etwas Brod zurück, und holte ihn erst Abends wieder ab. Zu Hause wurden noch die schärfsten Prüfungen der Arbeiten und Studien des verflossenen Tages vorgenommen.

Bey einer so strengen Erziehung war es natürlich, daß Mengs für die äußere Welt völlig ungebildet blieb. Eine gewisse Schüchternheit, eine Vernachlässigung der äußern Verhältnisse ging aus seiner Unbekanntschaft mit der Welt hervor, welche in der Folge für

ihn und seine Familie auf manche Weise ver-
derblich wurde im Jahr 1744 kehrte sein
Vater mit ihm nach Dresden zurück.
Der König August III, der das durch
mancherley Pastellarbeiten offenbarte
Talent des jungen Künstlers anerkannt, er-
nannte ihn bald darauf zum Hofmahler
mit einem ansehnlichen Gehalt. Dabey
bedung sich der junge Mengs aus, wieder
nach Rom zurückkehren zu dürfen,
wohin ihn auch sein Vater zum zweitenmahl
begleitete. Dort erneuerte er seine frühe-
ren Studien, besuchte die Academien, die
Anatomischen Stunden im Hospital Spirito
Santo u. s. w. Im Jahre 1748. trat er nun
zuerst mit eigenen größeren Compositionen
auf, die den ungetheiltesten Beifall
erhielten, besonders vortreflich war

eine heilige Familie, die er dort aufstellt
Im folgenden Jahr nachdem er sich mit einem
schönen Bauernmädchen vermählt hatte, kehrt
er wiederholt nach Dresden zurück. Sein Vater
blieb in Rom, und behielt des Sohnes ganze
Baarschaft, Haushalt u. s. w. Indes-
sen ernannte ihn der König an die Stelle
des in sein Vaterland zurückgekehrten Sylvestre
zum ersten Hofmahler mit Erhöhung seines
bisherigen Gehalts auf 1000. Thaler
Als im Jahr 1751. die katholische Kapelle
eingeweiht werden sollte, wurde der junge
Mengs beauftragt das Hochaltarblatt
zu fertigen und reiste nach erhaltener Er-
laubniß nach Rom zurück um es da zu
fertigen. Der Ausbruch des siebenjährigen
Kriegs hindert dessen Vollendung, durch die

sein Gehalt von Dresden ausblieb, so mußte
er andere Arbeiten übernehmen, um sich er-
nähren zu können. Im Jahr 1754 wurd
er Director der Akademie von St Luca
auf dem Kapitol; dann mahlte er für
die Cölestiner Mönche 1757 die Deck-
St Eusebio. Diese sein erste Frescoarbeit
erhielt wegen ihrer dem Zeitgeiste zu
wieder laufenden Einfachheit nicht allge-
meinen Beifall. Späterhin mahlte er
in der Villa des Kardinal Albani ein
Deckenstück, den Apoll und die Musen
vorstellend, welche Arbeit unter den
Meisterwerken der Italienischen Künstler
immer das ihren Besitz beibehalten wird; dann
für Privatpersonen verschiedene Originalbil-
eine Cleopatra, eine heilige Familie, eine
Magdalena, eine [illegible] ein

junger Engländer, Webb nach Rom, mit
der Mengs genaue Bekanntschaft schloß,
und ihm seine Ideen über die Kunst mit-
theilte. Webb gab in seinen Untersuchungen
über die Schönheit für die seinigen aus, und
machte sich mittelst dieses Plagiats berühmt.
Im Jahre 1761 folgte Mengs dem Ruf des
Königs Karl III nach Spanien, wo er 2000
Doppien Jahrgehalt erhielt. Er unternahm
mehrere Arbeiten für den König, und erreichte
er bald den Ruhm seiner heftigsten Neben-
buhler, Giaquinto von Neapel, und Tiepolo
eines Venetianers. Unter seinen dort ausge-
führten Werken, werden ganz besonders
eine Götterversammlung, und eine Kreuzabnahme
seinen Ruhm unsterblich machen. Auch bey
der dortigen Akademie suchte er Verbesserungen
in Gang zu bringen, aber die Kabalen seiner
Gegner konnten diese zum Theil verhindern und

ihn dazu vermögen, sich vom König 1770 einen
Urlaub zu erbitten, um in Italien seinen
Körper wieder zu stärken. Nach einem acht
monatlichen Aufenthalt in Florenz, kam er
in Rom an, machte unter andern daselbst für
den Papst ein großes Allegorisches Deckengemälde
in der Camera d' papiri, oder dem Zimmer der
Vaticanischen Bibliothek, worin die Hand
schriften aufbewahrt werden, und kehrte
erst nach Verlauf dreier Jahre, wieder nach
Madrid zurück. Sein nach dieser Zeit ge-
fertigter Plafond im Speisesaal des Königs
worin er die Vergötterung des Trajan, und den
Tempel des Ruhms darstellte, wird immer
sein Hauptwerk bleiben. Nach einem Aufent
halt von zwei Jahren, erlitt seine Gesund-
heit einen neuen Stoß, er mußte deshalb
wieder nach Rom gehen, erhielt aber vom
König von Spanien fortwährend einen Ge-

halt von 3000 Scudi 1778. verlohr er
in Rom seine geliebte Gattin, mit der er
in der glücklichsten Ehe gelebt hatte, seine
Gesundheit wurde nach der Zeit immer
schwächer, ~~da~~ er auch während seiner
Krankheit unverwandt fortarbeitete, und
er beschleunigte seinen im Jahr 1779 er-
folgten Tod auch noch dadurch, daß er in einem
Anfall von Ängstlichkeit seine Zuflucht
heimlich zu einem Quacksalber genommen hatte
Unter Begleitung einer großen Menge Künstler
wurde Mengs in St. Michaels Grabe, an seiner
geliebten Margarethe Seite in der Gruft
beygesetzt, die er einige Jahre früher für
sie beide hatte errichten lassen. Acht Tag.
später kam ein Diplom an, worin der
König von Neapel ihn zu Errichtung einer
Akademie dorthin berief.

Mengs war von mittlerer Statur, hager in
seiner Jugend von schöner Gesichtsbildung;
sein Temperament war lebhaft, sogar
heftig, dabey besaß er aber eine ausge-
zeichnete Gutmüthigkeit und Bescheidenheit
Er war sehr wohlthätig und unterstützte
besonders viele junge Künstler; von seinen
20. Kindern lebten zur Zeit seines Todes
nur sieben; auf ihre Erziehung hatte er
immer die größte Sorgfalt und große Summen
verwendet. Dieß so wohl als seine Liebe
für die Kunst, die ihn verleitete, Handzeich-
nungen berühmter Meister, Vasen, Gipsabgüsse
(eine Sammlung schenkte er der Königl. Akademie in
Madrid, die vorher in Dresden befindliche Sammlung
ist nach Dresden gekommen) Kupferstiche
u. s. w. oft für hohe Summen zu erkaufen
ferner sein immerwährendes Reisen
seine vornehme Lebensart u. s. w.

hatten die großen Summen, die er verdient
(in den letzten Jahren über 180000 Scudi) aufge-
zehrt. Seine Familie nahmen sich jedoch sein
vornehmster Freund und Verehrer an. Wie
sehr Mengs geschätzt wurde beweist schon
daß ihm zwey prächtige Denkmähler gesetzt
wurden, das eine vom Ritter Azara an
geschafft hatte, das andere in der Peters
Kirche von der Kaiserin von Rußland.

Seine Verdienste können nicht genug
gepriesen werden. Seine Composition
und Gruppirung ist höchst edel, einfach
und studirt, (vielleicht auch manchmal gesucht)
Seine Zeichnung ist immer richtig, gewählt
und ideal; ja es besteht in der Schönheit
der Form eigentlich sein allergrößtes Ver-
dienst, und sein hauptsächlichstes Bestreben
war auf diesen Theil der Kunst ge-
richtet.

Im Ausdruck hatte er stets den hierin ganz
unübertreflichen Raphael zum Vorbilde ge-
nommen, und er erreichte hierin eine hohe Stufe
der Vollkommenheit, wie denn auch sein Ge-
schmack in den Gewändern und Nebensachen
von dem tiefsten Studium der Natur und
seiner grossen Vorgänger zeugt.
Sein Kolorit, besonders in den Freskogemälden
ist in aller Art vortreflich, auch in seinen
besten Ölgemälden kräftig, klar, und
oft in tizianischem Geschmack, er impastirt
stark und mahlte mit einem breiten
und kräftigen Pinsel, dennoch sind seine
Farben so in einander verschmolzen, daß
man die Art und Weise, wie er die Farbe
behandelt hat, oft gar nicht ergründen
kann, und seine meisten Arbeiten sind
mit grosser Sorgfalt und Liebe vollendet
Im Unterricht war er streng manch-

aber seine Schüler mehr auf die begangenen
Fehler aufmerksam, als daher sie auf die
fehlende Schönheit hinwies, liess also
jeden auf den Weg den er sich gewählt hatte
gehen. Obgleich seine vortrefflichsten
Kunstarbeiten sich in Spanien und in Rom
befinden, so besizt doch auch Teutschland
vornehmlich an dem Altarblatt in der
königl. Kapelle in Dresden, die Himmel-
fahrt Christi vorstellend, und an kleinen
Bildern in derselben Absch., die Madona
del pampino, und Jakobs Traum, ferner
in dem weltbekannten Amor, der in
Pastell ausgeführt ist, einige der haupt
werke des grossen Künstlers.

Höchst interessant und belehrend sind auch seine
Schriften, sie sind in italienischer, spanischer und deutscher
Sprache erschienen.

besonders seine Beurtheilungen und Zergliederungen der Schönheiten in Raphael, Corregio's und Tizians Werken. Sein Freund Winkelmann soll ihm bei Ausarbeitung derselben gute Dienste geleistet haben.

Mengs hatte noch zwei Schwestern, welche sich unter Anleitung ihres Vaters ebenfalls zu geschickten Miniatur Mahlerinnen bildeten. die eine derselben Therese, heurathete den Mahler Anton Maron, einen braven Schüler ihres Vaters, und starb zu Rom 1806 im 81ten Jahre.

Körperliche Schönheit. Lessings Laokoon Abs. XX

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung manchfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Mahlerey sind; so kan sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen. Bey dem Dichter kan diese Nachahmung keine Wirkung hervorbringen, wenn er sich nicht auf bekannte Schönheiten der Natur oder Kunst berufen kann; Homer hat sich daher selber enthalt, und läßt solche körperliche Schönheiten nur aus der Wirkung vermuthen die sie auf andere macht, welche sie sehen

Da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen, da sie sich zu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen, da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nichts anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur das einzige seyn was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist.

Dieses ist bei der Mahlerey, u. die körperliche Schönheit

Um körperliche Schönheiten mehr als eine Art zusammen bringen zu können, fiel man auf das Historien mahlen der Kunst denn, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht der Mahlerei. die Historie war bloß ein

Mittel seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu machen.

Die neuern Mahler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie mahlen Historien um Historien zu mahlen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Gehülfin anderer Künste und Wissenschaften machen, oder sich der Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primären Kunst gänzlich dadurch verliert.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Mahlerey. Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet ~~sich~~ bei Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leb-

b.

losen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist der Fall welchen Blumen- und Landschaftsmahler seine Kunst anweist. Er ahmt Schönheiten nach die keines Seelen-ausdrucks fähig sind; er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ist noch immer der Landschaftmahler dem jenigen Historienmahler vorzuziehen, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Alltags-Personen macht, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

XXVII

Zur körperlichen Schönheit gehört: Schönheit der Form, Schönheit der Farbe und Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Kolorirung. Carnation ist die Kolorirung solcher Gegenstände welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des Menschlichen Körpers. Kolorirung ist der Gebrauch der local Farben überhaupt

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks zwischen transitorischen und permanenten. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern verträgt sich nicht nur mit der Schönheit sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII

Ideal der körperlichen Schönheit. Wahl ist. Es besteht in dem Ideal der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideal der Carnation und des permanenten Ausdrucks

Die Malerei schildert Körper, und an-
deutungsweise durch Körper, Bewegungen.
Die Poesie schildert Bewegungen, und
andeutungsweise durch Bewegung Körper.
Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen
Endzweck abzielen, heißt eine Handlung.
Diese Reihe von Bewegungen ist ent-
weder in einem denselben Körper oder in
verschiedenen Körpern vertheilt. Ist sie
in einem denselben Körper so ist es eine
einfache Handlung; ist sie in verschiedenen
Körpern vertheilt, so ist es eine Collective
Da eine Reihe von Bewegungen in einem den-
selben Körper sich in der Zeit ereignen
muß: so ist es klar, daß die Malerei
auch die einfachen Handlungen gar keinen
Ausdruck machen kann. Sie verbleibt
der Poesie einzig und allein
Da hingegen die verschiedenen Körper

in welche die Dicht. von Bewegungen
vortheilhaft ist, weil sie manche in der Zeit
existiren müssen; der Raum aber das
eigentliche Gebiet der Mahlerei ist, so
gehören die Colectiven Handlungen
nothwendig zu ihrem Vorwurfe.

Auch der Dichter kann nach und nach be-
schreiben, was man bei der Mahler auf und
nach sehen kann folglich sind Colective
Handlungen das eigentlich gemeinschaftl.
Gebiet der Malerei und Dichtkunst; allein
die Wirkung ist hier bey der Mahlerei größer
als bei der Poesie weil man dort das Ganze
ihn überschauen kann. Der Mahler muß
bei Vorstellung colectiver Handlungen mehr
auf die Schönheit des Ganzen, der
Dichter hingegen mehr darauf sehen
daß soviel möglich jeder einzelne Theil
schön sey und muß folglich in diese zu ge-
winnen suchen, was er im Ganzen verliert.

Die Bewegung in der Mahlerei, empfinden
nur Menschen, Thiere empfinden sie nicht.
Den Schranken der bildenden Kunst
zufolge, sind alle ihre Figuren unbe
weglich. Das Leben der Bewegung,
welches sie zu haben scheinen, ist der Zusaz
unserer Einbildung; die Kunst thut
nichts, als daß sie unsere Einbildung
in Bewegung sezt. Zeuxis, erzählt
man, mahlte einen Knaben, welcher
Trauben trug, an denen die Kunst
der Natur so nahe gekommen war, daß
die Vögel darnach flogen. Aber dies
machte den Zeuxis auf sich selbst
unwillig. Ich habe die Trauben besser
gemacht als den Knaben; denn hätte
ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten

sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. —
Wie sich ein bescheidner Mann doch oft selbst
beschämt, Ich muß auch die Jugend wieder
der Zeugen annehmen. Und hättest du
lieber Meister, den Raben auch so
vollendet, so würde die Vögel nicht ab-
geschreckt haben, nach seiner Traube zu
fliegen. Thierisch. Augen sind schwerer
zu täuschen, als menschliche, den sie
sehen nichts als was sie sehen, da die
und Neigung verleitet die Einbildung
der wir auch oft zu sehen glauben, was wir
nicht sehen, (das vergangene und künftige.)

der sogenannte borghesische Fechter ist die Vorstellung
eines Kriegers. es ist der Feldherr Chabrias
dessen Leben Cornelius Nepos beschreibt
Cap: 1.
sie ist die älteste Statue in Rom

die Mahlerei bedient sich natürlicher Zeichen
diese hören es aber unter gewissen Um-
ständen auf zu sein.
die natürlichen Zeichen sind Linien, und
aus diesen zusammgesezte, Figuren. Nun
ist es aber nicht genug, daß diese Linien
unter sich ebendaß Verhältnis haben, wie in
der Natur, nun jede derselben muß auch
das nemliche Maß haben welches sie in der
Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkt
haben würde aus welchem das Gemälde
betrachtet werden soll. derjenige Mahler
allso, welcher, sich vollkommener natürlicher
Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße
oder wenigstens nicht merklich unter Lebens
größe mahlen. derjenige welcher zu weit
unter dieser Maaße bleibt, der verfertigt
kleine Kabinet Stücke, der Miniatur mahlt

kann zwar im Grunde ebendasselbe gros-
Künstler sein; nur muß er nicht verlangen
daß seine Werke eben die Wahrheit haben,
eben die Wirkung thun sollen, welche
jenen Werke haben und thun

Eine menschliche Figur von einer Spanne, einen
Zoll, ist zwar das Bild eines Menschen;
aber es ist doch schon gewissermaßen ein
symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen
dabei bewußter, als der bezeichneten Sache
ich muß die verkleinerte Figur in meiner
Einbildungskraft erst wieder zu ihrer
wahren Größe erheben, welches ihre Wirk-
ung schwächt, wenn es auch noch so geschwind geschieht
Die verjüngte Dimension schwächet
die Wirkung in der Malerei. Ein schönes Bild
in Miniatur kann unmöglich das volle Wohlge-
fallen erregen, welches dieses Bild in seiner wahren
Größe erwecken würde

c)

wo die Dimensionen nicht beibehalten werden
können, da will der Betrachter zu wenigstens
aus der Vergleichung mit gewissen bekannten
und bestimmten Größen beurtheilen können.
die bekannteste Größe ist die menschliche
Gestalt. Daher können die menschlichen
Figuren, auch außer dem Schönen,
das sie in ein Stück bringen, dem Land-
schaftmahler noch den wichtigen Dienst
leisten, daß sie das Maaß aller übrigen
Gegenstände und ihrer Entfernung, welche
anzeigen dienen werden.
Läßt man sie weg, so muß er diesen
Mangel durch gewisse Maaße, durch An-
bringung anderer Dinge ersetzen, welche
der Mensch zu seinem Gebrauch oder Be-
quemlichkeit gemacht, und daher nach seiner
Größe eingerichtet hat.

Ein Haus, ein Hütte, eine Zaun, ein Brück
ein Berg, können diese Kunst verrichten.
Will der Künstler eine ganz unbe-
bauten Wüste, verlassene Gegend, ohne
aller Menschen und Menschliche Spuren
schildern, so muss er wenigstens etwas
von bekannter Grösse hineinsezen, aus
deren Verhältnisse zu den übrigen Gegen-
ständen man auf ihre eigentliche Dimension
schliessen kan.

Der Mangel eines bestimmten Maasstabs
kann auch in Historischen Gemälden von
übler Wirkung sein

---

Klopstock in seiner Gelehrten Republik sagt:
der Dichter hat zwey Kräfte mehr als der
Mahler (wenn ihre Arbeit übrigens in ihrer Art
gleich schön sind) es bey uns dahin zu bringen
wohin er es bringen will, nämlich die Dar-
stellung bis zur Täuschung lebhaft zu machen.

Wer (fragt er) hat jemahls bey einem Gemälde geweint.? Hättest du, lieber Klopstock, je eine rührende Vorstellung von einem treflichen Meister, einem Raphael, Dominichino, Poussin, Mengs etc. aufmerksam betrachtet, so würdest du dich wohl überzeugt haben, daß man eben so wohl Thränen vergießen kann als bey einem schönen Gedicht. Ein Alter, der h. Gregor von Nicea schreibt von Abrahams Opfer: Ich habe oft die Augen auf ein Gemälde welches diese rührende Geschichte vorstellet geworfen und habe solches nie ohne Thränen verlassen können."

Joh: Winkelmann, in der Abhandlung „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben"

Die Fähigkeit das Schöne in der Kunst zu empfinden, ist ein Begriff, welcher zugleich die Person und Sache das enthaltende und enthaltene in sich fasset. Es ist dieselbe, wie der gott, ihr Geist, eine Gabe des Himmels, bildet sich aber so wenig als dieser von selbst, sondern bleibt ohne Lehre und Unterricht leer und tod, es fodert also I. natürliche Anlage und II. Unterricht

die Ite entdeckt sich bey einem jungen Menschen der wohlgebildet ist durch ein weiches Herz, und folgsame Sinne; ein deutliches Zeichen solcher Fähigkeit ist's wenn bey Lesung eines Scribenten die Empfindung zärtlich gerührt wird, wo der wilde Sinn überhin fährt, wo dieses nicht ist ist alles vergebens.

ein noch wahres Zeichen ist bey Knaben, die nicht mehr bey der Kunst erzogen werden, nicht derzu bestimmt sind, ein natürlicher Trieb zum Zeichnen, welcher eben so, wie der zur Musik und Poesie eingeboren ist. Zart muss die Empfindung der Sinne

sein, mehr als heftig weil das Schöne in der Harmonie der Theile besteht, deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und Sinken ist ‒ ‒ es sind daher, flüchtige, feurige Köpfe, zur Empfindung des Schönen nicht die fähigsten — das wahre Schöne der menschlichen Figur kleidet sich ausgemein in der unschuldigen stillen Natur ein, und will durch einen ähnlichen Sinn erkannt und gefühlt werden. Hier ist kein Pegasus nöthig durch die Luft zu fahren, sondern Pallas die uns führet.

Bey dem Unterricht eines Knaben sollte das Herz und die Empfindung durch Erklärung der schönsten Stellen alter und neuer Schriften, besonders Dichter, rührend erweckt, und zu eigener Empfindung des Schönen aller Art, zubereitet werden, weil dieser Weg zur Vollkommenheit führt. Gleichzeitig soll dessen Aug an Beobachtung des Schönen in der Kunst gewöhnet werden, welches auch dürftig in allen Ländern sein kann.

Die Schönheit der Composition besteht in der Weisheit. sie soll einer Versammlung von gesitteten und weisen Personen, nicht von wilden aufgebrachten Geistern gleichen. ‒ ‒ in der Gründlichkeit. es soll nichts leer

und Mässig in derselben sein, die Nebenfiguren sollen nicht wie geschöpfte Eimer, sondern wie Zweig. von dem Stamme erscheinen; – Nichts soll wieder=holt werden, in Handlungen und Stellungen, welches eine Armuth von Begriffen und Unwissenheit zeigt. Phaedrus sagt Plus esse in uno Saepe, quam in turba boni. viel und gut steht selten bey sammen.

das Colorit erhält seine Schönheit durch fleissige Ausführung: denn die vielen Abweichungen der Farben, und ihrer Mitteltinten sind nicht geschwind. gefunden und gesezt. Alle grosse Maler haben langsam gearbeitet, und die Lombardische Schule, so alle grosse Coloristen haben ihre Werke auch in der Nähe zu betrachten gemacht.

Mengs. malte nicht so viel in einer Woche als Tiepolo in einem Tag. Allein jenes bleibt ewig, und dieser ist vergessen.

Die Bildhauer Kunst ist viel leichter als die Malerey, denn sie hat wenig schwere Theile, Licht und Schatten, und das Colorit nicht, welches bey der Malerey die grösste Schönheit erhebt. Die Bau kunst ist noch leichter, weil der das Schöne mehr allgemeine, und vornehmlich in der Proportion

besteht, daher kann man ohne Gefühl des Menschlich Schönen, ein großer Baumeister seyn.

Man betrachte die Natur, die Kunst als eine Nachahmerin derselben, soll zur Bildung der Schönheit, allzeit das Natürliche suchen, und alles Gekünstelte so viel als möglich vermeiden. So, wie viel angebrachte Wissen in einer Schrift, einen klaren deutlichen Unterricht erreichen muß, so soll es dort die Kunst der Natur thun, und jene soll nach dieser abgewogen werden.

Der Begriff von der Ursache des Schönen ist allenthalben schwer, und hier gilt der bekannte Satz, daß nichts schwerer ist, als der Begriff einer augenscheinlichen Wahrheit, und die von allen durch Hülfe der Sinne begriffen wird.

Die Kunst. Herder

Aus der Schaar der Götterfreuden
Stahl die jüngste Freude sich

1. Schuh 6 Zoll breit
1. Schuh 11. Zoll hoch

Ein Bildhauer forderte von einem reichen Engländer 1000 Louisdor für seinen Christus am Kreuz. – Sind Sie toll? fragte ihn der Engländer; das Original war ja nur für 30 Silberlinge an Juden verkauft. – Verzeihen Sie, Milord, antwortete der Bildhauer: das ändert nichts an meiner Forderung. Damals kannte man den Werth noch nicht wie jetzt, sonst hätten's selbst die Juden mehr dafür bezahlt.

## Raphaels Madonen

Gnädig zum Bildnisse saß dem Jüngling
die göttliche Jungfrau,
Und vor den Seraphim ward freudig ihr Bild
aufgebaut

## Guidos Madonen

Lieblich mit Ernst und Wonne gezauberte
Mädchengestalten,
Trägt ihr doch Myrthen im Haar, ohne
den Glorien Kranz

## Raphaels Cecilie

Urbild begeisterter Liebe! dir schwingt
auf ätherischen Flügeln
Mächtig die Seele sich nach! Heilige
bitte für uns!

## Domenichinos Cecilie

Würdig des Meisters bist du, so kannt
man als herrliche Fürstin,
oder als züchtiges Weib, reizender
Schöner dich sehn

F. Matthisson

den 12t März 1859 starb
in München der berühmte Bildhauer
und Maler Konrad Eberhard
91 Jahr alt. Requiescat in pace.

NB den 25. März e. a. [illegible] in München
[illegible] ihm [illegible] nicht mehr [illegible]

[illegible]

[illegible]

185[illegible]

[illegible]

[illegible]

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Mengs, Anton Raphael,

Praktischer Unterricht in der Mahlerei

Nürnberg 1783

Bamberg, Staatsbibliothek -- HV.Slg.25#2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11696942-0
VD18 1203407